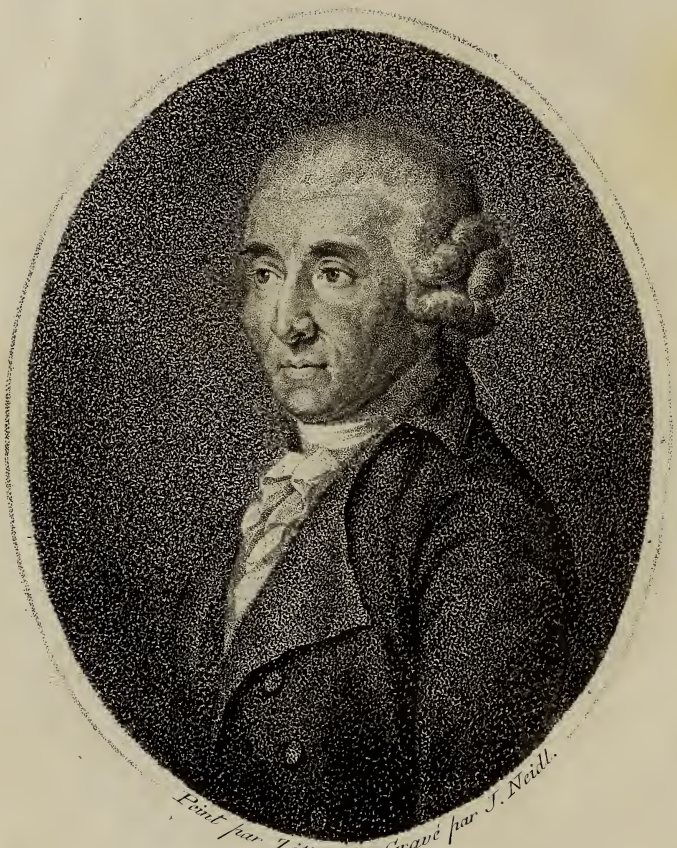
20) 4
HAYDN

70 219 E+G.



Peint par Litterer. Gravé par J. Neidl.

Josephus Haydn

Milano da C. Buccinelli Tipografo-Cartolajo in S. Margherita N.° 1118.

LE HAYDINE

OVVERO

LETTERE SU LA VITA E LE OPERE

DEL CELEBRE MAESTRO

GIUSEPPE HAYDN

DI

GIUSEPPE CARPANI

DEDICATE

AL R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI MILANO.

DUPLICATO CEDUTO

MILANO
Da Candido Buccinelli Stampatore-Cartaro
contrada di s. Margherita num. 1118.

1812.

Patere honoris sciant ut cuncti viam,
Nec generi tribui, sed virtuti *gloriam.*

PHÆD. lib. II.

La presente Opera è posta sotto la salvaguardia della legge, essendosi adempito a quanto essa prescrive.

AL

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI MILANO.

Valentissimi Professori, che coll' esempio e colla voce inspirate i principj ch' io qui sostengo; Giovani studiosi, che coll' ingegno vostro e colla vostra applicazione formate le speranze dell' Arte, per cui l' Italia nostra va sì lieta e famosa, a Voi dedico queste lettere contenenti l' elogio, la critica e la Vita di un sommo Artista, a cui forse non altro mancò, per vincer tutti, che d' esser nato nel seno della

Madre d' ogni Bell' Arte. Aggradite e gli uni e gli altri questo mio segno di stima per Voi e per la Patria nostra, alle glorie e ai vantaggi della quale sacro fu sempre e sarà ogni mio detto e pensiere. E se la picciolezza del dono vi offende, riflettete di grazia,

» Che l' animo gentil sempre pon mente
» Al buon cor di chi dà, non al presente.

GIUSEPPE CARPANI.

AL BENIGNO LETTORE.

Pochi Lettori bastavano al Lirico Romano. Io ne vorrei molti. Quel gran Poeta scriveva per la sua gloria; e senza dubbio, se Tucca, se Varo, se Mecenate e Virgilio leggevano i di lui versi, nulla più rimanevagli a desiderare per rendere eterno il suo nome. Io scrissi unicamente per l' onore di un Artista incomparabile, e pei progressi di un'Arte che amo sopra ogni altra, e vorrei perciò esser letto da tutti. Da prima queste lettere non ebbero in vista che d' intrattenere gradevolmente un amico signore, che amava *Haydn* e la sua musica; ma avendole poi comunicate a più altre persone intelligenti, e venendomi posto sott' occhio dalle medesime che queste stesse mie lettere, per l' interesse che inspirò in tutta l' Europa un tanto Compositore, e per le curiosità che contengono, non che per le musiche quistioni che vi si agitano, potessero non dispiacere ad altri, m'arresi a pubblicarle. L' avrei fatto molto prima,

se le ragioni che arreco nell' ultima lettera, non me l' avessero impedito.

» Ma chi sei tu che vuoi sedere a scranna? » potrebbe dirmi taluno. A cui io pacatamente risponderei: Io mi son uno che nato nel paese della bella musica, e dotato dalla natura di due buone orecchie, sentìi fin dalla culla amore per questa dolcissim'Arte, pascolo dell' anime grandi, sollievo delle infelici, e trattenimento quasi universale d' ogni Essere animato. Non contento della fisica dilettazione, amai d' internarmi nella metafisica di questa scienza, e scoprirne, per quanto era concesso al mio tenue ingegno, le fonti e le ragioni del bello che è a lei proprio, onde vieppiù gustarlo. Contrassi perciò amicizia con molti de' più celebri artisti del p. p. secolo, che fu il secol d' oro della musica, e singolarmente col maestro *Haydn*, che il padre dee dirsi della musica instrumentale. Questi studj, e questi legami mi posero in istato di compilare la vita di *Haydn*, e di favellare della di lui arte. È innegabile che questa scienza va ognidì più decadendo, perchè, abbandonate le tracce de' buoni compositori, si è andato in cerca di novità pericolose; e gli uni hanno sostituito il capriccioso al vero, altri l' erudito al bello, e quasi tutti hanno confusi i generi, e volte le spalle alla natura; con che

un bello fittizio si è introdotto che, invece di parti luminosi, produce degli aborti d' effimera durata. Mi parve, ciò posto, opera e dovere d' ogni buona persona l' opporsi, per quanto da noi dipende, e far argine a questa rovina. Se io mi sono ingannato nel fatto e nella maniera di correre all' intento, non m' ingannai certo nella ragionevolezza dello scopo che mi son prefisso e nei voti che formai scrivendo. Chi ha miglior lancia della mia entri nello steccato, accolga l' invito, e lodi il buon esempio. Non altro io chiedo. E ben si scorge dalla beata negligenza con cui ho stese queste lettere, nelle quali cercai più che la fama di buono scrittore, quella di utile ragionatore, e perciò scrissi in modo d' essere facilmente inteso da tutt' i professori di musica anche i più mediocri. A tal fine mi prevalsi delle parole e frasi comunemente adoperate e ricevute nell' arte di cui parlo, benchè taluna di esse non trovisi ancora solennemente registrata nel tesoro della nostra lingua italiana, ed evitai non solo *le lascivie del parlar toscano*, e l' arzigogolo de' dotti, ma eziandio le aride espressioni tecniche, e le astruse ricerche dell' acustica e del contrappunto, occupandomi principalmente della parte estetica che d' ordinario è la più trascurata dai maestri e che ha più bisogno

delle altre d' essere inculcata. A chi queste ragioni non bastassero, e volesse pur trovarmi a ridire, io ripeterò con s. Agostino che = quelli che sono schizzinosi riguardo allo stile degli scrittori, tanto più si mostrano imbecilli, quanto più vorrebbero parer dotti; de' buoni ingegni l' indole essendo questa che *nelle parole amano il vero, e non le parole.* = *Aug. de Doct. Christ. IV.* 11. Il Cielo vi conservi.

LETTERA PRIMA

Vienna 15 aprile 1808.

Homo non periit, sed periit artifex.
MENAG.

HAYDN! (nome sacro e risplendente qual sole nel tempio dell' armonia) *Haydn* che tanto vi sta a cuore, o amico, vive ancora, ma oh! *quam mutatus ab illo*!

Quando uscite di Vienna dalla parte della Imperiale Villa di Schonbrun, voi incontrate là presso ai cancelli della linea di Maria Hülf un viottolo a sinistra, che mena verso il Sobborgo di Gumpendorf. A mezzo di questo viottolo sorge un' erma, decente ed umile casetta circondata dal silenzio. Ivi (e non già nel palazzo *Esterhazy*, come credevate, ed ei potrebbe, volendolo), soggiorna colui che produsse i più graditi armonici concenti del Mondo; ivi il Dio della musica instrumentale; ivi uno dei pochi e veri genj del secolo XVIII che tanti ne novera di supposti. Ma se in quel tranquillo albergo voi v' inoltrate e, salutata la ridente ed annosa fattora, salite la breve scaletta, voi altro non vedete nel mezzo della seconda camera che un placido vecchierello assiso ad un tavolino, occupato, per quanto scorgesi a prima vista,

del pensiere unico della cadente sua esistenza, e talmente nullo in tutto il rimanente, che ha bisogno di visite per rammentarsi ciò che è stato. All' apparire di una nuova persona egli sembra svegliarsi da un letargo: un dolce sorriso gli compare sulle labbra, una lagrima gli spunta dagli occhi; si anima il suo volto, la voce si rinfranca, vi riconosce e vi parla di se e delle antiche sue cose che ha più presenti delle vicine, per ricadere ben presto nell' abituale suo malinconico torpore. L' *Haydn* tutto fuoco, fecondità, bizzarria, l' *Haydn*, che assiso al suo cembalo creava i musici portenti, all' udire dei quali si accendeva ogni anima, si convelleva ogni fibra, questo *Haydn* è sparito dal Mondo. La Platonica farfalla ha spiegate le ali, nè altro ci rimane di lei che la larva. Care nondimeno e preziose reliquie dell' uomo incomparabile! Io vado di tanto in tanto a visitarle ed a rimovere, per dir così, quelle ceneri ancor calde d'Apollineo fuoco, e qualche scintilla mi riesce di trarne, non del tutto spenta, e ne parto poi coll' anima piena di commozione, di tristezza, di disinganno in ripensando che sono mai queste ambite tanto e tanto decantate facoltà dell' umana caduca mente orgogliosa.

Eccovi tuttociò ch' io potrei dirvi dell' uomo celebre di cui mi chiedete novella con tanta premura; ma a conoscitore qual voi siete della musica ed amante appassionato della medesi-

ma; ad uno che preferisce, com' io, l' *Haydn* a quanti vi furono sinfonisti famosi, ben altro si vuole che queste poche notizie della sua languente esistenza. Voi meritate ch' io vi ragioni dell' *Haydn* che ha fatto per ben 50 anni parlare di se tutta la colta Europa, e la cui musica si ode dal Messico a Calcuta, come da Napoli a Londra, da Pera a Parigi. Quest' *Haydn*, amico, vive; è vegeto e robusto, come vive e verdeggia ne' focosi suoi carmi il divino cantore d'*Achille*, tre mila e più anni dopo la sua morte. Di questo prediletto sacerdote dell' armonia io vi andrò tessendo per via di lettere le memorie, quali ho potuto raccoglierle da lui stesso, e dalle persone che più lo frequentarono in diverse epoche della sua vita, come sono il barone *Van-Swieten*, il maestro *Fribert*, la bravissima scolara ed amica d'*Haydn* madamigella di *Kutzbec*, il maestro *Pichl*, il violoncellista *Bertoja*, il consigliere *Griesinger*, il maestro *Weigl*, le Signore *Martinez*, il suo fido copista, ed altri molti che per brevità non vi nomino. Per gratitudine a quello ch' ei fu, non lascerò di parlarvi di ciò ch' egli è tuttavia. Tutto interessa quanto appartiene ad uno de' pochi genj, che collo sviluppo delle loro intellettuali facoltà, non altro recarono al Mondo che sollievo e piaceri. Genj veramente grandi, degni più che ogni altro di questo ambitissimo titolo, se gli uomini con equo e ben fondato giudizio sapessero estimare ab-

bastanza coloro che sono veramente la delizia e l' onore dell' uman genere.

Grandi e non pochi compositori contava già il parnasso musicale, quando in un villaggio dell'Austria venne al Mondo il padre della musica instrumentale Giuseppe *Haydn*; ma gli studj, il genio di cotesti suoi predecessori, rivolto essendo pressochè tutto alla parte vocale, come quella che la base può dirsi della umana dilettazione auricolare, la strumentale non era a quei tempi molto coltivata, e generalmente si considerava come parte accessoria, quali si direbbero in architettura gli ornati, e in un quadro di storia, gli attrezzi ed il paese.

La musica era una monarchia; sovrano il canto, sudditi gli accompagnamenti. Quel genere di musica in cui non entra l'umana voce, ma di soli stromenti è composta, questa repubblica di diversi suoni e insieme uniti, nella quale ogni strumento ha diritto di figurare e figura, cominciato aveva appena a mostrarsi sullo scadere del secolo XVII, e credo per opera del *Lulli*, che primo inventò le sinfonie dette *ouverture*; ma anche in esse si sentiva la monarchia, mentre quantunque fossero in parte *fugate*, pure, là dove cessava la *fuga*, il violino conteneva in se solo la parte cantante, ossia la cantilena, e gli altri strumenti servivan d' accompagnamento, come nella musica vocale servono al *soprano*, al *tenore*, al *contralto*, ai quali

era esclusivamente affidato il pensiero musicale, cioè la melodia della composizione.

Le sinfonie per lo più erano dunque un' aria sonata invece d' esser cantata, e nulla più.

Tale era altresì l' antica musica strumentale de' Greci passata poi ai Romani. Che anzi la loro era, strettamente parlando, una pretta musica da canto che ripetevano sugli strumenti; nè avrebbero osato mai d' inventare una melodia apposita per gli strumenti soli come si è fatto, dappoichè questa dolcissim' arte uscì dalle fasce in cui fu tenuta per tante migliaja d' anni: leggete Kalkbrenner.

Les Grecs etoient trop scrupuleux observateurs du rhythme, du métre, et du genre caracteristique, pour supposer qu' ils eussent jamais consenti que la musique instrumentale devint autre chose qu'une imitation froide et uniforme de la musique vocale. Hist. de la musique par Kalkbrenner, pag. 175.

Prima delle sinfonie del *Lulli* non altra musica strumentale si conosceva in Europa, che quella indispensabile alla danza, ed anche questa era distribuita in modo che uno stromento solo reggeva la melodìa, e gli altri limitati ai soli accordi facevano l' accompagnamento. Questa imperfettissima musica strumentale era per lo più limitata in Italia agli strumenti che il *Caliari* dipinse nella sua cena di s. Giorgio, e prima di lui il *Giorgione* in quel concerto che fu inciso e reso pubblico. Erano essi la

Viola, il Liuto, il Bassetto, il Flauto ed il Salterio.

Quando si voleva una musica più romorosa, si accresceva il numero dei detti strumenti, e vi si aggiungevan le Trombe dritte. L' Organo per lo più se la faceva da solo. Un' orchestra formata di tanti e sì diversi strumenti, con sì bella e sensata gradazione distribuiti, quale è la nostra, non la si sognava nemmeno. In questo stato di meschinità si contenne la musica instrumentale finchè primeggiò sovranamente la vocale. Io non mi farò carico di quella imperfetta generazione di pive, pivette e pivone, di tamburi d' ogni forma e grandezza, di flauti, zufoli, flagioletti, e cembali, e timballi, e trombe, e trombettini, e cornamuse, chitarre, chitarroni e monocordi che usavano nel decimo quarto secolo i trobadori provenzali, poichè l' uso di gran parte di tali strumenti non uscì dalla Francia, nè i più sopravvissero al XV secolo. Inventato dal *Viadana* il basso continuo, e facendo sempre più progressi in Italia la bella arte della musica, sparirono que' strumenti da banda turca, e i violini chiamati in que' tempi viole, cominciarono a regnare. L' orchestra si andò semplificando, come si vede nelle succennate pitture, finchè verso la metà del XVII secolo prese la sua consistenza, concentrandosi nei soli strumenti d' arco, nell' Organo e nelle Trombe.

Dirovvi qui per incidenza, ch' era riserbato a qualche maestro oltramontano del secolo XVIII il fare anche della musica vocale una democrazia, in cui gli strumenti, resi parte integrale della cantilena, gareggiassero colla voce dell' uomo e si dividessero con essa quella attenzione che i nostri antenati, più ligii della natura che dell' arte, avevano saggiamente consacrata al canto solo. Questo metodo, coll' accrescere l' importanza degli strumenti, ha poi fatto sì che li cantanti, volendo riavere il primato che loro era stato dimezzato o tolto, si misero, come diceva lepidamente il gran *Metastasio*, a fare delle *sonatine di gola*, e con solennissima inversione del gusto, imitando gli strumenti che li soverchiavano, s' udirono l'*Agujari*, il *Marchesi*, la *Masra*, la *Gabrieli*, la *Danzi*, la *Bilington* ed altri non pochi, fatto della voce un oboe, un flagioletto, un violino, sfidare questi strumenti, e sorpassarli nella difficoltà e stranezza de' passaggi; nè so poi con qual guadagno della sublime, sentimentale e divin' arte del canto, destinata a pascere l' orecchio non solo, ma il cuore egualmente.

Per tornare all' infanzia della musica strumentale, vi dirò che l' invenzione del *Lulli*, quantunque opportunissima all' oggetto suo di aprire con pompa uno spettacolo teatrale, restò per gran tempo così priva d' imitatori (pel conto che esclusivamente si faceva del canto), che in

Italia stessa pochissime furono le sinfonie composte per tal uso: una di questo *Lulli* fu sonata contemporaneamente in diversi teatri d'Italia in capo a molte opere di varii de' più rinomati maestri, senza che alcuno d'essi si desse la briga di stenderne di nuove. O così poco si stimasse il genere di tali composizioni, o così altamente si stimassero quelle del sullodato scrittore, che nessuno si credesse da tanto di uguagliarle, o sì da poco da perdervi il suo tempo; il fatto è che l'*ouverture* francese regnò lungamente sui nostri teatri, quantunque vi si udissero con maraviglia infinita le divine opere dei *Vinci*, dei *Pergolesi*, dei *Leo* ed altri simili. Il vecchio *Scarlatti* fu il primo a scuotere il giogo, ed uscì in campo con *ouverture* di suo conio, e rispondendo il successo all'impresa, fu riputato un genio. L'ardire suo imitarono altri non men felici di lui, e furono il *Perez*, il *Porpora*, e prima di essi il *Corelli*, poi il *Carcano*, il *Bononcini* ec.; ma anche queste sinfonie dei contemporanei dello *Scarlatti* erano scritte, siccome quelle del *Lulli*, a *primo* e *basso* e non più. I primi a scriverne a tre furono il *Sammartini*, il *Palladini*, il vecchio *Bach*, il *Gasparini*, il *Tartini*, e per l'ultimo il *Iomelli*, i quali incominciarono altresì ad introdurre degli andamenti diversi fra le parti. Tali furono i crepuscoli del sole Haydiniano. Con essi la musica instrumentale cominciò a farsi osservare, a vestire un ca-

rattere suo proprio, e ad avere consistenza. Ben presto passando dai teatri alle sale, ai gabinetti, ne nacquero, (prima ancora che l'*Haydn* scrivesse) il *quartetto*, ed il *terzetto*, ossia il *trio*, e prima di lui il *duetto*, di cui può dirsi inventore il *Corelli*; ma questo genere di composizioni da camera sentiva unicamente lo scolastico, ed era per lo più steso a tutto rigore di *fuga*. Basta che diate un' occhiata ai profondissimi *quartetti* del *Gasman*, ed avrete un' idea adeguata del comporre austero, dottissimo, e gelato di que' tempi, nel volgere de' quali si preparava l' apparizione dell' astro che tutto rallegrare doveva il musico orizzonte.

Quando dunque si pensa in quale stato trovata avesse la musica instrumentale il nostro *Haydn*, allorchè cominciò a scriverne, e si riflette a qual grado di perfezione ed a qual vastità di dominio la conducesse, giunto appena all' età di 25 anni, è forza esclamare ch' egli fu l' inventore di questo genere di composizioni, poco meno che sconosciuto prima di lui a tutt' i secoli ed a tutte le nazioni: nè l' inventò soltanto, ma, come dissi, lo portò ben presto ad un apice tale di perfezione, che quanti scrissero, e scriveranno dopo di lui con lode di valenti sinfonisti, all' *Haydn* dovranno di aver trovate le tracce, sulle quali camminarono o cammineranno; e non potranno che errare, deviando da esse. Così è: la musica instrumentale, come

Minerva dal capo di Giove, uscì bella e formata dal capo di un solo. E quale miniera d'invenzioni, qual magazzino di artificj e di sussidj doveva trovarsi nel capo di un uomo simile, il quale, nella sua difficilissima carriera, si fu appena mosso dal luogo che toccò il primo una meta tanto lontana? Non senza fondamento dichiarò il *Gretrì* nelle sue memorie che = vi voleva più genio a trar dal proprio capo una sinfonia d'*Haydn*, che a comporre la musica intera di un'opera = sentenza ragionevole in ciò che risguarda l'invenzione. E di fatti: quanti hanno scritto opere teatrali bellissime, e nessuno sinfonie come *Haydn*? La ragione che assegna di questo suo giudizio il *Gretrì*, si è, che nelle opere il poeta vi somministra e immagini e affetti e caratteri e colori e idee; mentre nella sinfonia tutto dovete trarre dal nulla, e operare da solo. Io oso perciò asserire che, considerato sotto questo rapporto, l'*Haydn* è stato il genio più originale del suo secolo, poichè egli fu quasi il creatore della musica instrumentale, e lo fu certamente del più bel genere di essa.

Non è già che prima di *Haydn*, come già dissi e meglio spiegherovvi in appresso, nessuno avesse scritto musica instrumentale; che anzi molti in questa carriera lo precedettero; ma il suo stile sublime, vero, perfetto, questo fu tutto nuovo e tutto suo. I pochi tratti di questo stile medesimo, che parvero ravvisarsi prima di lui

in qualche maestro che vi nominerò a suo luogo, sono lampi leggerissimi che non posson togliere all' *Haydn* il vanto dell' invenzione: ed è pur questo stile che creò la musica instrumentale d' oggi giorno, portata dall' H*aydn* a tanta altezza, che vinse in perfezione la vocale sì decantata de' nostri tempi. Confrontisi la musica instrumentale di quanti scrissero prima di lui colla sua, e si vedrà la verità innegabile e chiara di quanto asserisco. *Haydn*, siccome il *Colombo*, aprì le vie a un nuovo mondo, che tutt' al più altri potevano sospettare o indicargli da lontano, ma che nessuno scoprì prima di lui, nè dopo di lui meglio corse. E che l' *Haydn* toccasse di fatti la meta, lo prova non solo l' incontro universale, che ottennero le sue strumentali composizioni, ma la storia eziandio di quanto avvenne a quelli che, imitandolo vollero pure scostarsi talvolta dal loro *archetipo*. O cercarono essi di semplificare la melodìa collo scemare gli accordi e scarseggiare di transizioni; e fecero come il *Pleyel*, de' lavori meno dignitosi e robusti; o come il *Mozart* ed il *Beethoven* accumularono i numeri e le idee, e la quantità e la stranezza ricercarono delle modulazioni, e non produssero allora che delle erudite intricatissime confusioni piene di ricercatezza e di studio, ma prive d' effetto; ove all' incontro riscossero lodi somme e ben giuste, quando seguirono la luce *Haydiniana*. Così è. Egli solo, il nostro *Haydn*,

seppe senza eccezione essere sempre perfettamente chiaro ed erudito, energico e naturale, armonioso e non confuso, dotto e non arido, melodioso e non triviale, magistralmente tessuto e non mai intralciato, spontaneo e regolare, e ciò in mezzo alla bizzarria delle idee non mai più sentite, alla novità de' mezzi, all'ardire de' ripieghi, alla feracità delle invenzioni. Dovrassi dunque studiarlo, ammirarlo e star con lui; ma siccome egli solo può ripetere col *Venosino* quel superbo =

» *Libera per vacuum posui vestigia princeps* »
» *Non aliena meo pressi pede* »;

così quelli che gli terran dietro imitatori suoi, rimarranno sempre al di sotto dell' originale, e l' *Inarrivabile* sarà il predicato dell' Austriaco sinfonista.

Persuaso, come sono, di questa verità, vi lascio per oggi e vado, se fosse possibile, a persuadermene vieppiù ancora coll' udire in casa dello *Schupantizè* un pajo di *quartetti* del nostro grande autore, sonati bene a maraviglia. Addio: invidiatemi e state sano.

LETTERA SECONDA

AMICO CARISSIMO.

Vienna 24 aprile 1808.

Natura il fece, e poi ruppe la stampa.
ARIOSTO.

FRANCESCO GIUSEPPE *HAYDN* nacque l'ultimo di marzo del 1732 in Rohrau, terra dell' Unter Wiennen Wald appartenente alla famiglia del conte Carlo *Harrach*, presso Pruk sulla Laita, quattro poste lungi da Vienna. Pochi anni prima di lui era nato in un villaggio della Boemia, detto *Neüdorf*, di ragione del Sig. Principe *Lobkovitz* il celebre *Gluck*. Vanto si fu dunque della Monarchia Austriaca l' aver prodotto nel suo seno due genj di rara stampa: il creatore cioè della musica instrumentale, e quello della tragedia musicale: aveva l'Austria già dato alla musica il suo legislatore producendo in Gratz il rinomato *Fux*, il cui codice armonico va per le mani di tutti. Il *Mozart*, che tutti in se solo riunì poi i talenti, venne alla luce al confine di questa Monarchia nel Salisburghese. Tanto il *Gluck*, che l'*Haydn* nacquero tra i campi, e nella oscurità del nome. *Gluck* era figlio d'un contadino: *Haydn* d'un fabbricator di carri per

nome Mattia. Gli antenati di questi due gran maestri non mi daran molto da fare. Nacquero, vissero e morirono: eccovi la loro biografia. Per madre il nostro *Francesco Giuseppe* ebbe *Anna Maria*, di cui nella fede del battesimo non si accenna il casato: o nacque anonima o il Parroco fece economia d'inchiostro non prevedendo che la buona donna diverrebbe madre d'un uomo più celebre assai di sua riverenza. Solo si sa di essa che, prima di divenire madonna *Haydn*, era cuoca nel castello del conte *Harrach*, signore del villaggio.

I genitori d'*Haydn* erano cattolici, e tale visse e morì l'*Haydn*, esattissimo osservatore dei doveri della sua religione. Padrino suo fu il mugnajo della villa, e madrina la mugnaja. Mi dispenserò dall'addurvene i nomi. Il battesimo si fece il primo d'aprile, che da molti poi fu preso pel giorno suo natalizio, e il curioso si è che l'*Haydn* stesso così credeva, non essendosi mai dato la briga di vedere la sua fede di battesimo.

Tale si fu l'origine del nostro *Francesco Giuseppe* il quale, non so perchè, chiamossi di poi col solo nome di *Giuseppe Haydn*. Cresciuto in fama e distinto dai grandi, non occultava punto li suoi natali; godeva anzi di dovere a se stesso tutta la sua gloria, come *Orazio* e *l'Arpinate oratore*, e ripeteva a' suoi detrattori il = *quantum generi demas virtutibus addas* = del primo,

e come lui protestava che non avrebbe cambiati i suoi parenti, qualora fosse stato in sua balìa di farlo: che anzi soleva ogni anno recarsi a *Pruk*, e tutti colà raccoltili dalle vicine ville dava loro da pranzo nella miglior osteria del luogo, e ben pasciuti e dissetati li rimandava ai loro casolari con un piccolo presente in danaro, rinnovando fra i rustici sinceri abbracci l'invito per l'anno susseguente. *Haydn* chiamava questo suo famigliare simposio = il giorno delle sue grandezze = e ne andava lieto e fastoso.

Varj fratelli e sorelle ebbe l' *Haydn*. Suo padre ebbe due mogli e venti figli da esse. *Giuseppe* fu il primo di tutti. I suoi fratelli del primo letto che furono due, Michele e Giovanni, sortirono come lui dalla nascita un deciso genio per la musica; e Michele, divenuto uno de' più profondi scrittori di musica da chiesa, visse e morì al servizio del principe Vescovo di Salisburgo. L'altro divenne musico di camera del principe *Esterhazy*. Le sorelle furono tutte accasate con artigiani di *Pruk*. Una sposò un falegname, un' altra un maniscalco, ed ebbero figli abbastanza. Non crediate ch' io voglia qui alla maniera dell'esattissimo biografo *D. Manni* schiccherarvi più oltre la loro progenie, i nomi, i mestieri e le vicende d' ognun di essi: non sono stato mai cacciatore di mosche. Quanto ven dissi attribuitelo alla mia gelosa previdenza, poichè non avendo l' *Haydn* figli, volli che sa-

peste ove andranno probabilmente a cadere le sue sostanze e i suoi lavori inediti, qualora ne lasciasse morendo, il che non credo.

Il padre di *Haydn* univa al mestiere di fabbricator di carri due delle prime cariche del villaggio: era giudice del luogo ed insieme sagrestano della chiesa parrocchiale; aveva una bella voce di *tenore*; amava il suo Organo, e la musica qualunque si fosse. In uno di quei viaggi che fanno in Germania gli artigiani, aveva appreso in Francfort a sonare un pochino d'arpa. Non era un *Krumpholz* nè un *Delvimar*, ma era il primo sonatore di casa, e si trastullava ne' giorni festivi a cantare e sonare colla moglie, ancor essa amica di quel passatempo: e chi sa che ad uno di questi maritali concerti non debbasi l'essere sortito da quei legittimi *dilettanti* un tanto professore? È osservazione de' fisici, che la disposizione degli animi all'epoca della concezione influisce più che altro sul carattere della prole. Ciò ammesso, io non so trovare di meglio per produrre un *Haydn* che una giornata d'agosto, (che in tal mese fu dato appunto principio al nostro Giuseppe), una bottiglia d'erlauer votata nell'ozio d'una festa, una buona sonata d'arpa, un venticello di sera, un amor vivo, lodevole e puro, e poi seguane ciò che Dio ha comandato a speme e conforto de' buoni conjugi, non che alla conservazione della specie: la forza produce i forti e la mu-

sica i maestri di cappella. Se gli *Haydn* non si forman così, io non saprei in qual altra maniera si potesse venirne a capo.

Se però l' arpa non servì alla creazione di *Haydn*, servì decisamente allo sviluppo del suo musico talento sin dall' infanzia. Sonava il padre, cantava la mamma, e il fanciullo ritto dinanzi a loro, con due pezzi di legno nelle mani, che a guisa di violino veniva maneggiando, prendeva parte al concerto e s' avvisava con amabile petulanza d' accompagnare la materna voce. L' *Haydn*, già carico d' anni e di fama, si ricordava ancora tutte le canzoncine della mamma. Tanta era l' impressione che quelle prime melodìe avevan fatto sovra d' un' anima tutta musicale!

Avvenne che un cugino degli *Haydn*, di nome *Frank*, maestro di scuola ad Haimburg, capitò per caso a Rohrau e si trovò presente a questo *Trio*. Notò egli che il fanciullo di sei anni appena, con franchezza mirabile batteva esattamente la musica, e non menava mai a contrattempo il suo supposto arco sul muto suo violino. Questo maestro era buon professore di musica, e qual nuovo Ulisse scoprì a dirittura il musico Achille. Sembrandogli talento da non disprezzare questo che mostrava il fanciullo, chiese ai genitori che a lui l' affidassero, onde ammaestrarlo nell' arte per cui sì chiaramente si vedeva nato. La proposizione fu accolta a

pieni voti per la lusinga che concepirono i genitori di poterlo, qualora avesse imparata la musica, più facilmente far prete; e l' Achillino di sei anni partì col suo Chirone per Haimburg. Lasciaron ben presto la paterna bottega anche gli altri figli dell' arpa, e si recarono chi qua chi là ad imparare la musica e a procurarsi del pane.

Di poche settimane soggiornato aveva in Haimburg il nostro Giuseppino, che, scoperti avendo in casa del cugino maestro due timpani che servivano a un lieto romoreggiare da festa nelle solennità del paese, si fece a battocchiarli da se, e segnando con precisione la misura, e variandone il moto, a forza di battere e tentare, riuscì, all' età di sette anni, a formare su quello strumento a due soli tuoni una specie di cantilena ossia sonata in *ombra* ch' era la maraviglia di chiunque l' udiva. Egli è di questa fatta, che lungo Posilipo il brioso *Lazzarone* ne' giorni di festa, non avendo stromenti, affronta due ciottoli battendoli l' un contro l' altro, e conservando la misura e il moto della *Tarantella*, dietro questa immagine di suoni fa danzare innanzi a lui i luridi e nudi pargoletti. Non saranno state al certo quelle picchiate di timpano le migliori sonate che componesse l' *Haydn* in vita sua; ma sono ben degne di commemorazione, come lo sarebbero i primi mal composti segni, i deformi visi e le sconce bocche che avrà

abbozzate col carbone o col gesso *Raffaele* fanciullo, se si rinvenissero; e lo furono le sonate a tre strumenti, che scrisse l'*Hendl* di 10 anni, scoperte dal *Weidemann*, e stampate di poi a Londra.

La natura aveva provveduto l'*Haydn* d'una voce sonora insieme e dilicata. In Italia, e di que' tempi, un tal dono sarebbegli stato funesto sendo egli nato in povertà di fortune. Forse *Marchesi* avrebbe avuto un grand' emulo, ma l'Europa aspetterebbe ancora il suo sinfonista. Il cugino maestro adoprando molta attenzione, e dando al fanciullo, (per servirmi della espressione stessa dell' *Haydn*,) più scappellotti che bocconi, portò ben presto il giovane timpanista in istato, non solo di sonare il violino ed altri strumenti, ma di capire il latino, e di salire in su le cantorìe, e farsi ammirare dalle rustiche orecchie siccome cantante; il che gli acquistò della celebrità per tutto il vicinato. O ne giungesse la voce sino al maestro *Reüter*, o l'accidente portasse questo maestro a Haimburg, nel girare che faceva ogn' anno per trovare fanciulli per la sua cappella di s. Stefano, il fatto si è che il *Reüter* si rivolse al precettore dell'*Haydn* per le sue ricerche, sendo facile che fra i molti ragazzi della sua scuola potessero trovarsi le migliori voci del contorno. Questi gli propose tosto il suo cugino e discepolo. Fattoselo venire innanzi, gli diè il *Reüter* a

cantare di slancio *un canone* a prima vista. La precisione, la franchezza, il brio del giovinetto lo sorpresero, ma più di tutto la bellezza della voce. Solo trovò che non trillava, e ne lo rimproverò con grazia. Al che il fanciullo, colla ingenuità propria dell' età sua, rispose = come volete che lo sappia io, se non lo sa nemmeno mio cugino? = *Haydn* diceva il vero: fosse difetto d' organo, o mancanza d' arte, il sig. cugino maestro non aveva mai trillato in vita sua. *Reüter* rivolto al fanciullo gli disse = vieni qua che ti faccio trillare io subito, = e presosi il ragazzo tra le gambe, gli indicò come si dovessero avvicendare velocemente i tuoni vicini, come spingere e ritenere il fiato, e batter l' ugola, onde il trillo ne uscisse, e il fanciullo trillò subito, e bene. Sorpreso di ciò il *Reüter* ed oltremodo pago, diè di piglio a un piatto di belle ciliegie che il cugino aveva fatte apprestare per lui, e tutte le versò in tasca al fanciullo, del che se rimanesse contento il musichetto, ognuno potrà indovinarlo, che sappia essere stato questi ghiottissimo di tal frutta, ed altrettanto avaro il cugino nel dargliene. L' *Haydn*, fatto adulto, non dimenticò mai quelle ciliegie, e mi diceva scherzando, che gli sembrava d' aversele sempre in bocca ogni volta che gli occorreva di trillare.

Ben capirete da questo aneddoto, che il *Reüter* non partì solo per Vienna, ma menò seco il

nuovo trillatore che di poco passava allora gli otto anni, e che da quel giorno fu alloggiato in s. Stefano fra li sei giovanetti del coro. Così passò l' *Haydn* dalla natìa campagna alla capitale dell' Austria, dalla semplicità dei villerecci trionfi agli applausi d' una grande metropoli ed alla celebrità, per cui era nato.

Nessuno fra i memorabili ingegni riunì mai più dell' *Haydn* due qualità ben lodevoli, e ben nemiche per lo più l' una dell' altra: una gran sete di gloria ed una vera modestia; è madre la prima delle grandi imprese, ma lo suol essere altresì della vanagloria. Così non avvenne nel nostro *Haydn*. Egli non conobbe altra superbia, che quella consigliata da Orazio = *sume superbiam quæsitam meritis*. = L' amore della gloria destò in lui quello dell' applicazione. Mi ha confessato egli stesso, quando era già pieno d' anni e di nome, che non si ricordava d' aver passato un giorno senza avere travagliato sedici ore e talora diciotto. Queste due passioni gli procurarono de' momenti ben felici. Si suol dire, che l' eroe gode più nell' immaginare le imprese, che nell' eseguirle. Le produzioni d' un compositore di musica potendosi dire finite, quando le sono immaginate, *Haydn* che ne immaginava di sì belle, non poteva a meno di sentire compiutamente il piacere sommo della creazione; di questa operazione dell' intelletto, per cui l' uomo s' innalza al di sopra di se medesimo e pizzica

alquanto del divino. Il poeta e il maestro vanno in ciò del pari. Una bell' ode, una bella sinfonia, non abbisognan d' altro, per ispargere il balsamo soave dell' estimazione di se stesso nell' anima del loro autore, che d' essere da lui composte. Al guerriero, all' architetto, allo scultore, al pittore, perchè siano pienamente contenti di se non basta l' invenzione, ma fa duopo di fatiche ulteriori. L' impresa ben concepita può andar a male nell' eseguimento. Il quadro meglio ideato può non essere ben dipinto. Ciò lascia nell' animo dell' inventore il verme dell' incertezza, per cui il piacere della invenzione non è mai sì compito nell' atto che si crea. Così non era per l' *Haydn*. Nel concepire che faceva un pezzo di musica egli era beato, e non gli rimaneva che il piacere fisico dell' udirlo, e l' altro tutto morale del sentirlo applaudire. Egli era così sensibile a questi due piaceri secondarj, che quando batteva egli stesso la sua musica, al giungere di certi passi che a lui parevan belli e che il pubblico copriva di applausi, l' *Haydn* senza scomporsi o rallentare la mano, cedeva all' impulso della natura, e si vedeva ridere di compiacenza. Ho visto nelle grandi accademie di suoni alcuni meno intelligenti prender norma dalla fisonomia dell' *Haydn*, onde scoprire qual fosse il passo che più meritasse i loro *battimani*. Il riso del maestro regolava le mani dell' uditorio, siccome la sua destra

dirigeva quelle de' sonatori. Il *Traetta*, allor quando veniva il passo che a lui pareva più squisito, soleva voltarsi alla platea e gridare = signori, badate a questa! = si badava, e si applaudiva. Parmi che il sorriso dell'*Haydn* fosse un mezzano più nobile, e la modestia stessa non se ne sarebbe vergognata. Allorchè poi giungevano al nostro maestro o elogj principeschi o lettere di lode, massime se da paese straniero, l'anima sua, non sostenuta dal presente uffizio della musica, si abbandonava alla dolcezza della interna soddisfazione e piangeva di tenerezza. Anni sono l'Instituto di Parigi lo aggregò al suo Corpo e gli scrisse una lettera molto lusinghiera. *Haydn* in leggendola proruppe in lagrime, e la stessa scena succedeva ogni volta che la mostrava ad alcuno.

Addio. Per ora vi lascio, e con voi lascio l'infanzia di *Haydn*. Nella prima mia lo seguiremo ne'suoi studj, e vedremo nascere lo scrittore originale, il compositor sommo, il raro sinfonista che fe' dei suoi predecessori.

» Quel che il Sol fa delle minori stelle. »

LETTERA TERZA

Baaden 26 giugno 1808.

» *Les commencements obscurs d'un talent célébre*
» *sont toujours un spectacle attachant* »
LA HARPE corresp. litt. Lett. 233.

ERA opinione del *Lock*, che tutti nasciamo con un talento, ossia con una data attitudine ad una professione, e che il difficile sta nell' indovinarla di buon' ora. Secondo questo filosofo l'uomo è un pezzo di marmo, in cui sotto l' ingombro del superfluo trovasi la più vaga statua del mondo. L' arte e l' educazione vi si adopran d' attorno, e ne esce l'Apollo, la Venere, il Gladiatore; ma allorquando il talento con cui siam nati è trascendente, si spezza, per così dire, il marmo da se, e se non altro si travede ben subito l'abbozzo di ciò che un giorno saremo. *Pascal* a quattro anni e senza maestro, vedeva da Geometra; di otto disegnava l'Euclide prima d' averlo letto; *Mozart* di dodici anni componeva un' opera, come il *Telemann* che a quella età sonava anche tutti gli strumenti, ed era già buon *contrappuntista*. Men felice di essi, *l'Haydn* all'età stessa, senza guida e senza dottrina, scrisse una Messa a quattro, con sedici parti d' orchestra, e mi diceva egli mede-

simo, che di quel tempo non sapeva nemmeno scrivere a due, e che di tanto assicurato lo aveva, burlandosi di lui, il buon *Reüter* cui aveva osato mostrare il suo lavoro. Ma la forza inventrice del genio non potè starsene sotto corteccia: la ruppe, e ne uscirono precocemente que' rami che, regolati poi dallo studio ed innaffiati dalla scienza, dovevano arricchire di sì squisite frutta il giardino dell' armonía.

Convintosi il giovane compositore, nel confrontare colle partiture di altri quel suo primo lavoro, che il *Reüter* aveva ragione, e che la natura senz' arte è un' aquila a cui non sono ancora venute le ali, si diede a cercare chi gl' insegnasse il contrappunto e le regole della melodía. Inutili sforzi! O diciam meglio: rarissima fortuna! Il *Mozart* aveva potuto imparare da suo padre, buon violinista e teorico, il contrappunto; ma l' *Haydn*, non avendo un contrappuntista in famiglia, non poteva trovar lezioni che pagandole, e per fatalità non aveva quattrini. La sua casa era sì povera in allora che, essendogli stati rubati i suoi abiti ed avendone informato suo padre, questi facendo uno sforzo, gli mandò sei fiorini per rivestirsi. Fra i maestri di Vienna non v' era pel nostro giovinetto l'uomo sì generoso che volesse coltivare gratuitamente quest' ingegno sconosciuto. Doveva dunque rimanere incolto? Oh deplorabile disgrazia! No amico: che anzi fortuna fu que-

sta di non trovar maestri, e fortuna, vi replico, da benedire. È stato detto che tutti nasciamo originali, e che l'educazione ci trasforma pressochè tutti in copie nel passar che facciamo per le mani de' precettori i quali ci rimpastano a loro modo. L'*Haydn* che aveva per tempo sentita la propria disposizione e le chiamate del suo ingegno, ebbe anche l'altro vantaggio, col non trovare chi lo ammaestrasse, di evitare questa seconda e quasi comune modificazione, alla mancanza verisimile della quale devesi più che ad altro l'essere stato *Omero* il primo poeta del mondo, imitato da tutti, imitator di nessuno. I retori hanno potuto formare un *Virgilio*, ma gli *Omeri* si formano da se, e poi formano i retori. Io mi dichiaro pel bello che si sente, a preferenza del bello che si trova. Il primo ha una originalità, un colore, un incanto che ben vale la lindezza e la sudata euritmia del secondo. *Haydn*, con un maestro, avrebbe evitato alcuni errori ne' quali cadde poi scrivendo per la chiesa e pel teatro; ma replico, sarebbe riuscito meno originale nel tutto.

Comperatisi il nostro *Haydn* i libri teoretici del *Mattheson*, del *Fux*, di *Emanuele Bach* e del *Kirberg*, del quale ultimo era poco contento perchè parevagli che lo imbrigliasse troppo collo scrupoloso suo rigore, si mise a svolgere giorno e notte quelle carte, ed a capirne ciò che poteva, singolarmente del *Fux*. Abbando-

nato a se stesso ed al suo armonico alcorano, egli se l' aveva distribuito in quinternetti de' quali ne portava sempre uno in tasca. Quando non intendeva la ragione d' una regola aveva rossore di chiederla a' suoi compagni, e non osava farlo ai maestri: si metteva perciò a studiarla di nuovo, e stavale sopra tanto che gli sembrasse d' averla trovata. Questo metodo di solitaria ricerca contribuì non poco a fargli scoprire delle cose nuove, delle combinazioni non indicate, de' modi felici e peregrini, come talora succede ai chimici i quali, cercando un risultato, altri ne trovano forse più rari di quello per cui soffiavano nel fuoco. Egli s' aprì delle vie sconosciute, principalmente pella collocazione degli accordi, pella maniera di condurre le cantilene, non che di piantare ed intrecciare le *fughe*, per cui, sostenuto dal suo ricchissimo ingegno, apparve poi quell' originale cui tutta la musica Europa dovè far di cappello. Tale e tanto era il piacere che l' *Haydn* provava in questi suoi studj e tentativi che, povero com' era, gelando di freddo e morto di sonno accanto del suo sdruscito cembalaccio, diceva d' essere più felice di un re, e non aver conosciuto poi in vita sua felicità maggiore.

S' ingannano a partito quelli che lo fanno scolare del *Reüter* e del *Porpora* o del vecchio *Bach*, e più ancora que' che pretendono aver egli bevuto dal *Werner* che era al servizio del

principe *Esterhazy*. *Haydn* può avere strappata qualche gratuita lezione da que' primi, come altri in seguito, chi più, chi meno, ne strapparono da lui, e si dicono suoi scolari, quantunque di proposito egli non facesse verun allievo, fuori del *Pleyel*; ma non imparò dal *Bach*, che troppo poco si trattenne in Vienna; non dal *Reüter*, che non insegnava contrappunto ai fanciulli del coro, e diede al nostro *Haydn* due lezioni in tutto; non dal *Werner*, perchè quando l'*Haydn* entrò in casa *Esterhazy* era già maestro, e in grido. Che poi non fosse scolare del *Porpora*, lo mostrano li suoi *recitativi* parlanti, i quali sono di tanto inferiori a quelli di quel padre del *recitativo*. Apprese però dal *Porpora* la buona ed italiana maniera di cantare e quella pure d'accompagnare a cembalo, mestiere molto più scabroso di quello che si crede, e che pochi fra i maestri medesimi possedono perfettamente. Eccovi come andò la cosa.

Soggiornava di quel tempo in Vienna un gentiluomo veneziano per nome *Corner*, ambasciatore della sua repubblica. Questi aveva un'amica che andava pazza per la musica, e il *Porpora* faceva vita con essi. Il giovane *Haydn*, tanto smanioso d'imparare quanto povero di mezzi, trovò il modo d'insinuarsi in quella casa. Vi piacque, e S. Ecc. lo condusse, in un col *Porpora* e colla signora, ai bagni di *Manensdorf*, che godevano allora di qualche voga. Il nostro

Giuseppe, la cui bella era quel lurido napoletano stizzoso, si mise a far di tutto per entrargli in grazia ed ottenerne i sospirati armonici favori. La mattina per tempo *Haydn* balzava da letto e spazzava l'abito, puliva le scarpe del *Porpora* e gli raffazzonava la decrepita parrucca; in una parola egli era il *jaquet* del *Porpora*. Questi, uomo poco socievole ed oltremodo rozzo di maniere, gli regalava in premio qualche *ciuccio*; ma vedendosi servito per nulla, e conoscendo nel povero giovinetto molta disposizione e gran brama d'istruirsi, si lasciava commovere a sbalzi, e gli dava qualche buon lume e precetto, sia pel canto, sia per l'accompagnamento, massimamente che doveva accompagnare spesso le difficili sue composizioni, piene di modulazioni dotte e di *bassi* non facili a indovinarsi. Di questa fatta, siccome i scavatori delle miniere non isdegnano d'andar curvi e di lordarsi per entro alle viscere della terra onde scoprire le gemme e l'oro, il tante volte battezzato per *ciuccio* s'arricchì del sapere del *Porpora*, ed a forza di pazienza e di strapazzi ben impiegati, imparò il buon metodo del cantare italiano. La casa di Venezia non gli recò questo solo vantaggio della conoscenza del *Porpora*; ma un altro glie ne diede opportunissimo nelle circostanze in cui si trovava. Quell'ambasciatore gli assegnò sei zecchini al mese e la tavola. Oltre di ciò l'*Haydn* destinato a

combattere contro la miseria e l' ignoranza, avendo la mattina libera, si procacciava altri guadagni. Sonava cioè il *violino primo*, in aurora, alla chiesa de' PP. della misericordia, poi l' Organo nella cappella del conte *Hauguiz*, e più tardi cantava la parte del *tenore* in s. Stefano; con che cominciò a rattopparsi, scaldarsi e nutrirsi un po' meglio, e non vide più la turpe miseria tanto da vicino.

L'uomo può tutto quello che vuole; ma pochi sanno volere come si dee. Bisogna volere una cosa, volerla sola, volerla tutta, volerla sempre, diceva *Maupertuis*, e allora si ottiene. Così voleva l'*Haydn*. Esaminava le *partiture* del profondo Emanuele *Bach*, beveva i precetti del *Fux*, ne carpiva dal *Porpora*, interrogava per molte e molte ore della notte il suo fido clavicembalo, e faceva attenzione a quanto udir poteva di lodata musica d' altri autori. A questo modo, imparando da tutti, e non procedendo sotto l' immediata direzione di nessuno, giunse a formarsi uno stile tutto suo. Se ne possono trovare, in quanto alla teoria, de' semi nel sullodato *Bach*, in quanto alla condotta nel *Fux* e nel *Porpora*, e per la parte ideale, di molto bei cenni nelle opere del milanese *Sammartini*, del *Iomelli* e di qualche altro de' contemporanei sinfonisti; ma nella totalità nessuno può contrastargli il pregio d' essere *originale*, e capace di produrre, come lo fece, una rivoluzio-

ne nella musica instrumentale, aprendo nuove strade ignote ai *Greci*, a'*Fiamminghi*, agli *Italiani* ed a quanti lo precedettero antichi e moderni.

Sentite, se non vi è di noja e senza ingolfarci nel gineprajo delle aride teorie, per quali vie procedesse nella formazione del suo stile; poi ne rileveremo il carattere ed i pregi. Ad un appassionato dilettante, come voi, non può dispiacere questa indagine curiosa, e tanto più dilettevole ed istruttiva in quanto che dall'*Haydn* stesso io appresi molto di quanto vi verrò sponendo, perchè dovete sapere ch' egli difficilmente entrava in materia quando si voleva farlo ragionare sopra l' arte sua; ma buono e compito, com' era, alla fine poi s' arrendeva parlando per lo più a sbalzi, ma però in modo che facilmente l'uditore ridur poteva in ordine le di lui idee, per poco che vi facesse attenzione e conoscesse la materia.

Fondatosi ben bene nella teoria delle modulazioni e degli accordi, cominciò egli dal formarsi un metodo tutto suo nell' ordinamento della cantilena.

A chi non è noto che la cantilena, ossia la melodía è l'anima della musica? In lei consiste la vita, lo spirito, l'essenza del componimento. Questo egli m' andava ripetendo spesso = Poni una bella cantilena, ogni composizione è bella e sicuramente piace. Senza di essa e *Salinas* e *Durante* e *Martini* e *Bach* possono trovare i più rari

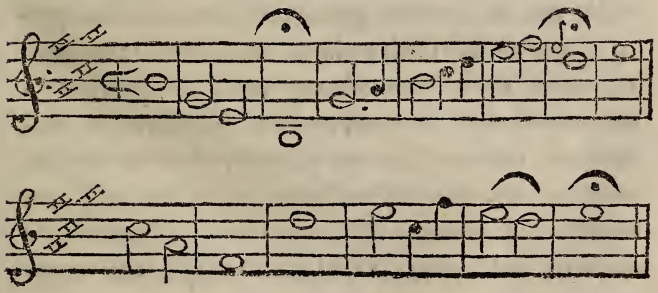
ed eruditi accordi; ma voi non sentite che un erudito romore il quale, se non dispiace all'orecchio, vuota vi lascia la mente e freddo il cuore. = E diffatti la forza prodigiosa della cantilena è tanto sicura che in essa sola consisteva la musica dei greci, di cui sappiamo l'effetto su quella nazione sensibilissima, dotata d'organi eccellenti, e madre del buon gusto in ogni genere di geniali produzioni. Essi non avevano nè armonía nè idea di contrappunto, per quasi generale consenso dei dotti, abbenchè non avessero potuto far di meno di non sentire che anche i ranocchi gracchiando formano degli accordi. Ma l' armonía, come noi l' intendiamo, non entrava punto nel loro sistema di musica, e quindi non se ne servivano mai. La *melodia*, l'*unisono*, gli *antifoni*, cioè le *ottave*, formavano tutto il loro corredo musicale. Una musica tanto semplice, e che alcuni pretendono esser la musica della natura, beava quella nazione così difficile ad appagarsi del men bello ed avvezza ai versi d' *Anacreonte*, d' *Euripide*, d' *Omero*, d'*Alceo*; non che ai quadri di *Zeusi* e d'*Apelle*; alle sculture di *Prasitele*, di *Fidia* e di *Gisippo*; la nazione in somma che inventò il bello ideale. La cantilena è alla musica ciò che alla Pittura è il disegno = Un buon contorno, diceva Annibale *Caracci*, poi una meta nel mezzo, e avete fatto un bel quadro. = Dove non v'è cantilena non v'è pensiere, unità, interesse, discorso

ed è il caso *in terminis* del = *Musique, que me veux tu?* (1).

Consiste la cantilena in quella successione e concatenazione di passi i quali, derivando dal primo, (che saggiamente gli italiani chiamano *motivo*, indicando con ciò, ch' egli dà moto e direzione a tutti gli altri) si legano, si avvicendano, si convengono per l'indole e carattere loro, e varj essendo in se, conservano nondi-

---

(1) Nella bella e fedele biografia dell'*Haydn*, che trovasi inserita nella gazzetta musicale di Lipsia, leggesi un aneddoto dell' *Haydn* tratto dal giornale stesso ch' egli scrisse in Londra. Questo aneddoto vale tutto ciò che in favore dell'armonía potranno scrivere tutti li *Mozardisti* della Germania. Narra dunque *Haydn* che, entrato un giorno in S. Paolo di Londra, vi sentì cantare all' unisono da 4000 ragazzi un inno, la cui cantilena semplice, naturale e ragionevole gli fece tal sensazione e piacere, che mai di vita sua non provò il simile, per quanto di bella e dotta musica sentisse da prima e dappoi. Signori armonisti, è l' *Haydn* che parla, e fa eco agl'Italiani, alla natura ed a *Rosseau*. Eccovi la musica di un tal inno.



meno fra di loro una cotale analogia, per cui, anzi che urtarsi, nuocersi e contraddirsi, si sostengono, si rinforzano mutuamente, e producono quel tutto che è l' unità voluta in ogni genere di belle composizioni, e senza della quale non v'è che disordine, e quindi tedio e molestia. Di comune consenso l'aver trovato la bella cantilena, è un de' più illustri sforzi che abbia fatto l'ingegno italiano, sostenuto dalla natura estremamente armonica di quella nazione. La base, per così dire, di una tale cantilena sta nella felice disposizione de' tuoni. Nel modo diatonico, nel quale i tuoni sono sempre analoghi o semianaloghi, la cantilena riesce facile, ma suole dare nel triviale e comune; scoglio che il genio solo sa evitare. Trovare una cantilena che sia insieme chiara, facile, vaga e non troppo sentita, che abbia del ragionevole e del nuovo, è il prodigio dell' ingegno, e ben pochi sono i taumaturghi che giungano ad operarlo.

Uno de' mezzi più obvj per evitare la trivialità si è quello di disporre nella successione loro i tuoni per modo che giungano alquanto inaspettati; ma senza uscire dalla necessaria analogia. Un altro ne è l' introdurre delle dissonanze a tempo e luogo le quali, collo sbandire la monotonía ed eccitare un piccol cenno di dispiacere, producono, allorchè vengon risolte, una vera compiacenza all' orecchio gradevolmente sorpreso ed appagato. Alcuni compositori trop-

po sterili d' idee, o troppo avidi di novità, per la brama di comparire grandi armonisti, mercè di transizioni inusitate, fecero grande abuso di modulazioni, sia nella quantità, sia nella qualità loro. Il *Mozart*, che era per altro feracissimo d' idee e pieno di gusto, cadde talvolta in tale errore e viziò taluna delle sue belle cantilene col renderla, ora di soverchio intralciata, ora indecisa, ora stravagante, ora oscura per l' orecchio, sebben chiara per l' occhio. Questo abuso, aggiunto a quello di porre negli accompagnamenti cantilene troppo diverse e distinte dalla cantilena principale della parte cantante, finirà col guastare totalmente la musica in Europa; nè l' Italia anderà esente da questa eresia che troppo comincia a pigliar piede in quella scuola già sì pura e veramente magistrale. Gli anzidetti compositori abusarono altresì delle dissonanze e soprattutto degli intervalli di diminuite e superflue; e *Mozart* anche qui lasciò di che essere censurato. Lo stile enarmonico è divenuto stile di moda anche fuori della tragedia musicale in cui *Gluck*, seguendo l' indole delle passioni veementi, lo adoprò talvolta molto saviamente e con ottimo successo (vedi l' Orfeo, l' Alceste ed altri suoi capi d' opera). Egli è indubitato che le dissonanze sono come il chiaro-scuro nella pittura. Col mezzo dell' opposizione e del confronto danno esse più risalto ed effetto all' accordo vero, ne accrescono il

desiderio e svegliano così l'attenzione, operando a guisa degli stimolanti che si danno agli obesi e sonnacchiosi. Quel momento d'inquietudine che producono in noi, si trasforma in piacere vivissimo allorchè sentiamo poi l'accordo, quale l'orecchio nostro non cessava di travederlo e desiderarlo. Non è a dire perciò quanto vantaggio recassero alla musica, coll'introdurvi le dissonanze, lo *Scarlatti* e molto prima di lui il *Monteverde*, scopritor primo di questa miniera di bellezze.

Vediamo ora con quale artifizio il nostro *Haydn* giungesse a formarsi un sistema di cantilene vaghe, nuove, naturali, erudite e di un effetto felicissimo e sicuro.

Da prima egli stabiliva l' ordine de' tuoni pe' quali doveva passare nello svilupparsi e progredire che faceva il suo pensier musicale, o tema che vogliate chiamarlo. Egli la sentiva in ciò come il celebre *Paesiello* il quale, quando aveva disposta questa sua tessitura, soleva dire come *Cornelio* stesso, che avesse lo scheletro d' una tragedia = L'*opera è fatta: non mi resta che a scriverla.* = Questa distribuzione di *Haydn* era poi molto ingegnosa, poichè egli la regolava sopra le osservazioni che fatte aveva sul maggiore o minore effetto d' un tuono, quando succede piuttosto all'uno che all'altro. Con un esempio trivialissimo mi spiegherò meglio. Toccate il cembalo in cesolfaut minore e fatene la cadenza, poi saltate al gesolreut: ve-

drete che questo salto non dispiace. Ma se invece di saltare al gesolreut, voi saltate dal detto cesolfaut minore all' elafà, vedrete quanto più sonoro, enfatico e piacevole riesca questo salto. Fatta la distribuzione de' tuoni, formato cioè il suo scheletro, egli lo veniva via via coprendo di muscoli e di carni; appunto come li grandi pittori usar sogliono colle figure di maggior impegno. Avendo, come ho detto di sopra, osservato che lo scostarsi dalle modulazioni analoghe produceva un carattere di novità, dal che ne veniva il maraviglioso, sempre gradevole, quando non va disgiunto dalla ragione, (mentre la stravaganza è ben lontana dalla bellezza) egli introdusse nelle sue composizioni delle modulazioni peregrine; ma nel farlo non azzardò mai una mutazione un po' strana, se prima non l'aveva nascostamente preparata cogli accordi precedenti, cosicchè giungendo poi, non la si trovasse nè cruda nè inverosimile. Fatto tesoro di belle transizioni inusitate, si fece a situarle con l'anzidetto artificio, in modo che ravvivassero, abbellissero e non disordinassero la sua composizione. Queste transizioni, a quanto egli mi disse, le rintracciò singolarmente nelle opere del vecchio *Bach*. Il *Bach* poi le aveva apprese dalle opere dei maestri italiani del suo tempo, sulle quali e sotto de' quali, studiando in Roma, egli si era formato quel grand'uomo che fu.

Mi sovviene, in proposito di queste modulazioni impensate, d' una lepida e insieme sensatissima risposta data dal *Gasman* ad un suo scolare. Mostravagli questi una sonata da lui composta in cesolfautte, e nella quale dopo la quarta battuta passavasi all' elamì maggiore = Il salto è troppo grande, gli disse *Gasman*, non è preparato abbastanza, non può andare. = Eppure l' ho provato, rispose lo scolare, e ci va, = al che prontamente replicò il maestro = Figliuol caro, anche quel non so che, che i Turchi pongono di dietro ai poverelli che impalano ci va; ma come ci va?

L' *Haydn* non contento di quanto aveva imparato nel suo *Fux* e nelle partiture del *Bach*, si era posto di buon' ora ad osservare attentissimamente l'effetto de' tuoni, e secondando i consigli sempre sicuri del suo perfettissimo orecchio, aveva trovato, per servirmi della sua frase, *ciò che fa bene*, *ciò che fa meglio*, *e ciò che fa male*: e qui dirò di passaggio che quando gli si domandava ragione di un accordo, di una passata, di un passo piuttosto assegnato ad uno strumento che all' altro, o d' altri simili stratagemmi felici, egli non soleva addurne altra che la succitata. = L' ho fatto perchè fa bene = Ma ciò che parrà strano, ed è verissimo, si è ch' egli, erigendo queste sue osservazioni in regole, ne aveva, per via di certi suoi calcoli numerici, stabilito un metodo con cui reggeva

l' artificio della sua composizione. Il valente maestro Giuseppe *Weigl*, stato per qualche tempo suo scolare, mi assicurò più volte che l' *Haydn* non volle mai comunicar ad alcuno questo suo magico ritrovato, e quando ne veniva pregato, rispondeva sorridendo = provatevi e trovatelo. = Una tal maniera di comporre per basi numeriche fu qualche volta adoperata dal bravissimo *Sarti*, il quale si vantava d' insegnarla in poche lezioni a chiunque; ma chi ne fece la prova non ne ottenne che la persuasione, che nel *Sarti* questo giuoco altro non era che un facile mezzo per trarre di molto danaro dai grandi con poca fatica; ma che i suoi capi d' opera con tutt' altro venissero composti, che per via di fredde combinazioni aritmetiche. Nell' *Haydn*, ch' era lontanissimo da tutto ciò che fosse ostentazione e scaltrezza, l'uso di tali calcoli è cosa certa, e come dico, notissima a' suoi discepoli. Questo metodo avrebbe dovuto inaridire la vena ed agghiacciare la fantasía del compositore, ma la vena d'*Haydn* era troppo doviziosa, e la sua fantasía troppo calda per essere ammorzata; e d'altronde egli non si serviva di questo metodo che per tessere l' ossatura del componimento. Stava poi al suo fuoco a dargli anima e bellezza. Oltre di che, fattovi l'uso, queste spine erano per lui divenute foglie in cui vi si ravvolgea senza noja e pericolo. Anche gli antichi scultori, pittori ed architetti greci avevano

delle proporzioni numeriche che indipendentemente dal giudizio dell'occhio fissavano il bello ideale, che altro non è poi che il bello reale perfezionato.

Queste regole astratte dai sensi non nuocevano punto alla perfezione de' loro lavori; servivano anzi ad agevolarla; così fossero esse a noi pervenute in un coi monumenti che produssero. Questi, che soli vinsero l' età, ci mostrano tuttora la divina bellezza, quale svelata apparve a quegli occhi privilegiati; ma nulla ci appalesano dell' arcano metodo con cui giunsero essi a discoprirla. Ne abbiamo cercate e trovate ancor noi delle proporzioni; ma quelle dei nostri *Ercoli Lelli*, dei *Lomazzi*, dei *Vinci*, dei *Ricati* non valgono le smarrite dei loro *Vitruvi*, nè il Regolo di *Policleto*. *Haydn* era tanto avvezzo a questo uso dei numeri e vi aveva tanto di genio che immaginò, oltre varj canoni e minuetti capricciosissimi de' quali parleremo a suo luogo, quel giuoco filarmonico, mercè di cui, traendo a sorte i numeri a cui corrispondono diversi passi, si può anche, da chi non ha idea di contrappunto, formare una serie infinita di minuetti col loro *secondo* e *basso*. Essa va alle stampe, onde pigliandovi curiosità di esaminarla potete facilmente procacciarvela e soddisfarvi. Avvezzata la mano o per dir meglio la mente a questa sorta di combinazioni, egli ve le faceva ridendo e in un baleno. Da questi metodi

e da queste esercitazioni ne venne che per l' *Haydn*, (quando però non aveva in vista di esprimere un dato affetto o colorire una data immagine) ogni motivo era buono. = Tutto sta, diceva egli, nella maniera di trattarlo e condurlo. = Di fatti avvenne talvolta che, mentre se ne stava al tavolino per principiare qualche lavoro, venendogli innanzi persona del mestiere, gli diceva = datemi un motivo qualunque. = Dare un motivo all' *Haydn*? Chi l' avrebbe osato? = Animo, soggiungeva egli, dite su; quel che vien viene = e che ciò fosse, può ravvisarsi in taluno di que' suoi stupendi *quartetti*, il quale comincia in modo che nel *motivo* vi pare una celia, ma progredendo la celia si fa seria, si rinforza, si solleva, s' ingigantisce e diviene ben presto un lavoro sodissimo e squisito.

Aveva oltre di ciò trovato la maniera d' uscire d' imbarazzo in qualunque caso incappasse, coll' avvezzarsi a mille ripieghi, che lo studio solo e il replicato esercizio ci suole discoprire. Quando si domandava al celebre *Iomelli* che, fatto già grande compositore, si trasportò con modestia inusitata a Bologna per istudiare sotto il padre *Martini*: = che v' ha egli insegnato? = Rispondeva: = la grande arte di non essere mai imbarazzato. = *Haydn* aveva trovata da se quest' arte. Eccovi uno de' suoi mezzi: quel giuoco difficilissimo che facevano i *Caracci*

col disegno, egli lo faceva colle note. Sapete che i *Caracci* gettavano qua e là all' azzardo quattro punti su d'una carta, e tirata una linea retta dall' uno all' altro, circonscrivendo così quell'area a sghembi, s'impegnavano a disegnarvi per entro una figura a tutto rigor di disegno, e che, occupandola tutta, dovesse sembrare trovarsi in quel campo irregolare, non già a stento, ma adagiata con tutta la possibile naturalezza. *Haydn* gettava egli pure all'azzardo alcune note sulla carta di musica, e ne segnava le battute. Queste note dovevano servire di note fondamentali, e riempir si dovevano le lacune con altre note a piacere, dal che poi ne riuscisse tutto insieme un pensier musicale regolare e vago. Si dice che anche il *Sarti* facesse questo giuoco.

Mi sovviene d'un altro mezzo, che per avvezzare gli scolari a trarsi d' impaccio speditamente, soleva adoperare il celebre abate *Speranza* di Napoli. Egli obbligava il suo discepolo a comporre trenta volte di seguito, e variando tuoni e tempi, la stessa aria senza uscire dal carattere prescritto dalla poesia. La cosa è fattibile dappoichè trenta diversi maestri possono comporre sulle medesime parole, far ognuno un' aria confacente alle medesime, e nessuno aver fatto la musica dell' altro. Un bell'esempio di ciò ne abbiamo di recente in quella arietta messa in musica da cento e più maestri, e stam-

pata dal *Mollo* in Vienna. Ma trarre da una sola testa, e di seguito trenta cantilene diverse sulle stesse parole, è cosa, come ognun vede, scabrosissima. Di questa fatta il detto *Speranza* addestrò per modo il rinomato *Zingarelli*, che potè d'indi in poi scrivere le migliori sue opere in non più, e tal volta anche in meno, di otto giorni. Io stesso sono testimonio che in quarant'ore, distribuite in dieci giorni, egli fece la sua inarrivabile Giulietta e Romeo, ed in sette giorni, essendosi per giunta ammalato, scrisse l'Alsinda pel teatro di Milano, la prima delle sue opere di grido.

Ma tornando al nostro *Haydn*, con tutta la sua disinvoltura musica e i suoi ritrovati non sarebbe mai giunto a farsi uno stile in suo genere perfetto, se gli fosse mancata la prima delle qualità fra le non naturali: la figlia propriamente dell' arte, cioè la condotta. Come osservammo, egli la possedeva egregiamente in quanto alle modulazioni; ma ciò non basta: vi vuole anche condotta eccellente in quanto all'ideale, cioè in quanto all' indole, al pensiere ed al colore dei passi che si adoprano l'un dopo l'altro in una composizione. Parliamone con un po' più d'estensione.

Si chiama condotta l'arte di accordare l'idea principale colle accessorie. Una composizione musicale è un discorso che si fa coi suoni figurati in vece delle parole. Il *motivo* ne è la pro-

posizione, l' assunto che s' imprende a provare. Alla stessa maniera che l' oratore, dopo d' aver proposto il suo tema, lo sviluppa, ne adduce le prove, ne stringe l' argomento, e riepilogando il già detto, lo conduce alla conclusione; allo stesso modo progredir deve il maestro di musica nel suo lavoro. Egli di tanto in tanto ritorna al *motivo* e lo fa risentire, affinchè l' ascoltatore ne sia ben bene penetrato. Se questo *motivo* è tale che rechi piacere all' orecchio, egli è ben verisimile che col tornare in campo ci rinnovi, confermi ed accresca quel piacer primo. Ma il dare al tema un' aria di novità tutte le fiate che vien richiamato, e non contentarsi già, come fanno i mediocri ingegni, di ripeterlo servilmente col farlo passare da un tuono all' altro; ma rinvigorirlo, aspreggiarlo talvolta, variarlo, rivoltarlo con dottrina e con garbo, e sempre più abbellirlo, questo è il vero distintivo del genio. Ne appello a quanti udirono le sinfonie di *Haydn*. Chi mai possedè questo incanto? Chi lo sfoggiò meglio di lui in que' suoi inimitabili *andanti*?

La buona condotta deve avere altresì, in mezzo alla varietà delle idee, all' unità del pensiere, alla convenienza dello sviluppo, il pregio della naturalezza. Un passo, una modulazione, per quanto belli in se, non fanno effetto che allor quando sono ben situati, e in modo che non si traveda orma di stento o d' inverisimi-

glianza. *Paesiello*, *Sarti*, *Haydn* sono in questa parte eccellentissimi. Il primo di essi inculcava a' suoi scolari che *tutto sta nella condotta e che nelle sue composizioni nulla gli costava più di essa.* In ciò consiste il segreto ch' egli non volle o non seppe mai insegnare ad altri, quello cioè di fare con due o tre passi deliziosi, non dirò un bel pezzo, ma tutta un' opera intera. Egli li raggira, li rivolta, gli spezza, li riunisce, li amplia, li effigia in mille modi, e di tal fatta e così a tempo te li fa risentire che t' entrano nella mente, vi si stanziano, una continuazione di piacere producendo che non cessa nemmeno col cessare della musica che lo ha eccitato.

» E la dolcezza ancor dentro ti suona. »

Ad ottenere questo effetto, col conservare il *simplex et unum*, canone principale d' ogni bell' arte, ed evitare l' opposto scoglio del *corda oberrat eadem*, servono a maraviglia le deduzioni nelle quali l' *Haydn* superò tutti. Intendo per deduzione quella amplificazione che si dà all' uno o l' altro de' passi che s' incontrano nella cantilena di un lavoro musicale. Questo divagamento accidentale su d' una data idea da cui deriva, fa meglio sentire il carattere del tutto, e produce lo stesso effetto che nella oratoria ottengono le ripetizioni della stessa figura. L' anima nostra ha bisogno di tempo per capire, imbeversi, gustare. Il più bel passo del mondo non produce che una sensazione passeggiera, se

non vi s'insiste. Vedesi un bell'esempio di deduzione nell' *adagio* del *quartetto* num. 75 del nostro *Haydn*; ma le opere sue ne sono ripiene.

Anche le digressioni soggiacciono al regime della buona condotta. Opportunamente fatte, e quando il soggetto principale è già per così dire esaurito o per tal modo rischiarato ed esteso che se ne travede anticipatamente la soluzione, servono ad accrescere pompa, ricchezza, amenità al lavoro; intertengono gradevolmente l'uditore il quale si sente da esse invitato, senza che se lo aspetti, a cose nuove ed a nuovo trattenimento; stando sempre nel soggetto, egli è allora come quel curioso che da una camera del tesoro si fa passare nell' altra. La maraviglia succede alla maraviglia, e il piacere si riproduce sotto forme diverse e piccanti. Ma affinchè queste digressioni non disdicano, e non disturbino anzichè dilettare, devono avere una sensibile affinità col resto della composizione, ornarne e non offuscarne il soggetto. In questa parte l'*Haydn* è sublime, magistrale, maraviglioso.

Vedete nella *creazione*, e nelle *quattro stagioni* com'egli preso, per così esprimermi, pei capelli un passo accidentalmente cadutogli sotto la mano, lo stacca, lo solleva, lo isola e lo trasforma in una *Fuga* bellissima. Quel ballo de' contadini là nelle *quattro stagioni* divenuto una *Fuga* brio-

sa e veramente dotta, è una digressione e insieme un tratto di genio che incanta; l' uso conveniente delle deduzioni e delle digressioni dispensa il compositore dall' andare sempre in cerca di nuovi passi, onde portar avanti il suo componimento, e ciò riesce tanto più opportuno in quanto che la moltitudine di passi sempre nuovi e diversi ingenera confusione e noja, per quanto le modulazioni siano scelte e sensate. In generale ottenere i maggiori effetti colla minor quantità possibile di mezzi è la regola prima d' ogni umana scienza, lo scopo d' ogni artista di genio.

Tutti questi pregi necessarj si comprendono nella buona condotta; nè è quindi maraviglia, se anche maestri dotati di non rarissimo talento sono riusciti talvolta a compor molto bene mercè l' arte, con cui da cima a fondo condussero i loro lavori. È proprietà della buona condotta quel mantenere nell' animo dell' uditore una certa soddisfazione e quiete, quale la produce nei quadri ben dipinti l' armonía del colorito: soddisfazione e quiete di cui l'uditore non sa dar ragione; ma ne prova l' attrattiva che lo fa tornare mille volte a sentire la stessa musica, e sempre con nuovo diletto. Non è perciò da maravigliarsi, se per quaranta e più anni non vi fu musica più diffusa in Europa, e più ripetuta di quella del nostro gran maestro. Parlo della musica instrumentale.

La maggiore però delle invenzioni dell'*Haydn*, e che più d'ogni altra gli servì a creare uno stile suo proprio, sì vago insieme e sì splendido, fu quella di dividere il pensier musicale, ossia la melodía fra le diverse parti della orchestra, cosicchè ogn'una d'esse avesse la sua quota, e ne fossero tutte parti integrali. Quasi tutte le sinfoníe a tre, a quattro instrumenti o a piena orchestra erano scritte di que' tempi, siccome accennai nella prima mia lettera, di tal maniera che uno strumento solo, cioè il violino primo, vi dava legge, il pensiero musicale venendo ristretto in lui solo. Gli altri strumenti non servivano che all'accompagnamento armonico della cantilena. L'*Haydn* pensò che molto maggior giuoco avrebbe fatto il distribuirla fra tutti gli strumenti, assegnando ad ognuno d'essi quello che più gli conveniva de' passi che componevano la melodía generale. Non vi sono nella sua orchestra nè padroni nè servi:

» Tutti son dita della stessa mano: »

Tutti sono fiori che formano lo stesso giardino. Con questo metodo compenetrò, per così dire, la melodía nell'armonía; rese la prima più nobile; più dilettevole la seconda. Tolse a quella il suo debole, a questa il suo aspro, e portò l'arte a segno che le note stesse d'accompagnamento servono alla esposizione del pensier musicale, il quale non si capirebbe compitamente, se l'una o l'altra si ommettesse delle

parti che lo contengono. Le sue composizioni sono siccome le architetture del *Palladio*. Ogni membro, ogni forma serve alla euritmia del tutto. Niente havvi con questo metodo di superfluo, di slegato, di debole nelle opere dell'umana mente, e riescono sode, chiare, belle e dilettevoli.

Altri prima di lui avevano fatti degli sforzi in questo genere, ma egli solo toccò l'apice della perfezione.

Si vuol però ripetere ciò che avvertíi già altrove, che questa maniera di distribuire la cantilena in più parti, e formarla anzi col mezzo di più parti è eccellentissimo ritrovato nella musica strumentale, ma non lo sarebbe egualmente nella vocale accompagnata dagli strumenti. Questo ha di proprio la voce umana, che quando si fa sentire, richiama a se tutta quasi l'attenzione dell'uomo che l'ascolta. Essendo essa la più gradita e seducente pel nostro orecchio, si sdegna questi, quando si vuole distrarlo, dal badare a quella, e quindi, quanto più il canto è chiaro e primeggia, tanto più noi siamo soddisfatti in udirlo. Tessere perciò le arie come *Haydn* tesseva le sinfoníe, legare il canto collo strumentale in modo che =

» *Udir non puossi una sol voce espressa* »,

come sembra aver fatto tal volta quel rarissimo ingegno del *Mozart*, e fanno in oggi molti compositori tedeschi, è non lodevole cosa, e tutt'al

più da tollerarsi, quando ben poco o nulla si può contare sulla valentía dei cantanti. Il *Iomelli*, scriver dovendo un' opera a Padova, s' accorse che i cantanti valevano poco e che avevano altresì poca voglia di far bene = *ah minchioni!* disse loro, *farò cantar l' orchestra*; *l' opera andrà alle stelle e voi al diavolo* = e così fu. Il *Cherubini* cadde egli pure in questo stile, ed appunto, cred' io, perchè le sue opere teatrali più lodate sendo scritte in francese, non trovava nè in quella lingua, nè in que' virtuosi di che far brillare sovranamente la parte cantante; ma tutt' altro stile usò egli nelle opere scritte in italiano, nelle quali questo valentissimo scrittore si distinse del pari che nell' altre sue produzioni. Forse devesi a questo suo stile di sinfonía il non aver sempre ottenuto l' *Haydn* nelle sue opere teatrali ed in alcune altre musiche vocali, quell' effetto che ottenne nelle strumentali, quantunque si studiasse di far comparire la parte cantante, nè altro avesse mai in bocca che la parola *canto* ch' egli predicava e raccomandava e non finiva d' inculcare ad ogni tratto.

A perfezionare lo stile sinfoniaco dell' *Haydn* s' aggiunse una qualità tutta propria di questo ingegno. Nessuno conosceva meglio di *Tiziano* la sua tavolozza. Un occhio sicuro, un' attenzione indefessa ed un lungo esercizio resero quel principe de' coloristi così pratico dell' effetto proprio ad ognuno dei colori, ch' egli non

s'ingannò mai nelle combinazioni loro, ed i suoi contrapposti erano sempre fecondi di nuova bellezza. Allo stesso modo l' *Haydn* conosceva perfettamente gli strumenti che componevano la sua orchestra. Questa cognizione non era già limitata al *maneggio* ed alla capacità d'ognun d'essi, ma si estendeva all'effetto che producono i passi eseguiti sui medesimi; cosicchè allora quando la sua fantasía gli suggeriva un passo, un accordo, un accento, un vezzo, egli sapeva a quale strumento dovesse assegnarlo onde renderlo più sonoro, o più efficace e gradito. E quando voleva fare che uno strumento spiccasse, sapeva benissimo qual passo scegliere per riuscirvi. Quanti bei passi, somministrati dalla immaginazione ad altri compositori che questa pratica non hanno degli strumenti, restano senza effetto perchè eseguiti da uno strumento piuttosto che da un altro! Quel grand'uomo di *Glück* possedeva anch'egli quest'arte: nella scena d'Oreste, della Ifigenía in Tauride osservate il prodigioso effetto di quelle viole agitate!

Perfezionò l'*Haydn* questa sua scienza allorchè in casa *Esterhazy* si trovò comandante in capite di una squisitissima orchestra. Egli potè farvi tutti gli sperimenti che volle, comodo che nessun maestro ebbe mai. So da taluno di que' professori che vivevano con lui ad *Esterhazy*, che bene spesso interrompendo il suo lavoro, usciva di camera, raccoglieva l' orche-

stra, provava un passo o l'altro su diversi strumenti, e fatto l'esperimento li congedava; si rimetteva a tavolino e proseguiva allora con sicurezza la sua composizione. Dotato d'una immaginazione fertilissima, ed assistito da questa pratica cognizione, potè inventare una folla di passi, di andamenti e di lepori mai più per lo addietro sentiti, che diedero al suo stile quel carattere di novità, che è la prima, siccome la più rara ed ambìta, delle qualità di uno scrittore.

Ad impinguare la sua fantasía, egli giovossi anche delle fatiche degli altri, non che d'altri mezzi somministratigli dal suo fertile ingegno; ma di questi tratteremo nella prossima lettera. Mi basti per ora l'avervi accennato le principali basi su cui s'eresse l'*Haydenio* edificio. Tornerò a parlarvi di questo non mai abbastanza lodato e meditato stile, allorchè mi occorrerà di farlo in maniera meno arida, col tacere sui precetti e tutto abbandonarmi alla storia delle diverse sue produzioni. Addio.

LETTERA QUARTA

Baaden 18 luglio 1808.

Il faut être nè Poete pour être musicien.
LACEPEDE. Poet. de la mus.

ELLA è osservazione certa, che l'incontro accidentale di molti grandi ingegni in un' epoca stessa serve allo sviluppo ed aumento d'ognuno d'essi, e quindi i secoli di *Pericle*, d'*Augusto*, di *Leone* e l'altro di *Luigi XIV* portaron vanto sopra tutte le epoche luminose dell'umano sapere. Se *Orazio* non avesse vissuto in un con *Virgilio*, questi non sarebbe stato forse così purgato e preciso; se *Michelangelo* il terribile, non gliene avesse indicate le vie, *Raffaele* non sarebbe stato sì grandioso, nè sì espressivo senza *Masaccio*; *Racine* il figlio pretendeva che a *Cornelio* dovevasi molto dello splender che fece sulla scena suo padre, e giunse ad attribuire a *Cornelio* lo sviluppo di tutt' i genj del secolo di *Luigi XIV*.

Vivevano, allorchè l'*Haydn* incominciò la sua carriera, in Germania ed in Italia, come vi accennai nella mia prima, uomini distintissimi nella professione; nè vivevano in vano per lui, che tutti li osservava, e da tutti prender sapeva il buono e il meglio, e ne faceva chilo. Erano

questi, per tacer di molti altri, il *Tartini* in Padova gran teoretico, e che il primo fece gran passi nella estetica dell' arte: la sua musica instrumentale parlava e cantava. Di lui devesi, dopo il *Corelli*, il perfezionamento del violino, per cui questo strumento ottenne l' assoluto primato in ogni musica di suoni: scrisse nella sua lunga vita 200 concerti, che vanno alle stampe. In Venezia il maestro *Vivaldi*, autore fra le altre delle celebri sinfonie intitolate le *quattro stagioni*. In Vienna il *Toeschi*, e lo *Stamitz*, il primo de' quali pieno di fuoco, modulava moltissimo, e faceva con arte nuova girare a maraviglia bene i passi da uno strumento all' altro; e il secondo, che introdusse nelle sinfonie il chiaro-scuro, opponendo i dolci ai forti, gli allegri ai patetici. Viveva il *Gasmann*, che al sapere tedesco univa la cantilena italiana. Nè van passati sotto silenzio lo *Starzer* vivace e profondo, l' *Abel* melodioso, il dotto *Telemann*, il *Teller*, il *Birch*, il *Gallo*, il *Mann*, il *Wogenzeil*. In Lucca viveva il *Boccherini*, che più d' ogn' altro seppe di que' tempi legare gli accompagnamenti alla cantilena della parte principale. Il *Pugnani* a Torino, che nelle sue composizioni, da quel gran sonatore che era, dilatò i confini del violino. Il *Reüter* pure in Vienna, inventore di quegli ostinati andamenti di violini, co' quali copriva la meschinità de' cantanti, che morto *Carlo VI* gran conoscitore ed amatore della musica, s' erano in-

trodotti nella imperiale cappella. A Stuttgard il feracissimo *Iomelli*, che portò la maestà e la ricchezza nelle *ouvertures*. A Berlino il *Benda* pennelleggiatore fiero e profondo; il facile *Wanhal* pure a Vienna, le cui cantilene avevan garbo e naturalezza, e prima di lui vi si udivano oltre li già nominati, il *Ditters*, il *Wanmaldern*, lo *Scarlatti*, i quali tentavano tutti di ritorre all'infanzia de' secoli la musica instrumentale, di cui intendo qui unicamente favellare. Egli è noto che i Greci, maestri d'ogni bell'arte, non l'avevano coltivata. Fosse *Talete* o *Chamiris* l'inventore de' loro strumenti, certo è che per lo più si servivano d'uno strumento solo. *Platone* stimava sì poco questa musica strumentale, che la chiamava una *assurdità*, *un abuso della melodía*. Per gran tempo non si servivano degli strumenti, che per accompagnare i loro canti, e fuori delle battaglie e di qualche festa, ben di rado usavan musica strumentale scompagnata dalla vocale, unendo insieme come quasi tutt' i popoli orientali, il canto ed il ballo. Gli antichi, e singolarmente i Romani, fecero nei tempi posteriori intervenire alle loro mense de' sonatori di flauti. E così di secolo in secolo si può dire che gl' Italiani furono i primi ad usare per sistema una musica composta di soli strumenti e priva di voci umane. Ma per lunga età una tale musica si limitò a delle *gighe*, a delle *ballate*, e simili sonate di poco conto, atteso

che questa nazione sublimamente armonica concentrava nel canto il sommo delle delizie. Solo verso la fine del secolo XVII si cominciò a travagliare con un po' più di attenzione nel campo della musica strumentale, e *Corelli*, *Lucatelli* e *Curcano* ed altri molti scrissero delle sonate a due e a tre, che svegliarono l'attenzione degli amanti di musica.

Ma l'orchestra di *Haydn*, quale egli la formò, composta di 18 sorta di strumenti di varia natura, di varia forma, e che eseguisse la stessa melodía distribuita tra di essi, e da essi a vicenda rinforzata colla ricchezza degli accordi, non si sognava nemmeno che potesse esistere senza formare una confusione, un guazzabuglio, un frastuono.

Di quanti sopra ho nominati e di quanti altri per brevità tralascio, nessuno io credo somministrò più occasione di meditare e di osservare al nostro *Haydn*, che il già nominato *Emanuele Bach*, ed il milanese *Sammartini*. *Haydn* confessava apertamente ciò che doveva (e lo diceva moltissimo) al *Bach*; ma più volte mi disse di non dover nulla al secondo, aggiungendo di più *ch' egli era un imbroglione*. Io però ne appello a chiunque vorrà imparzialmente esaminare le prime composizioni dell'*Haydn*, e confrontarle con quelle del *Sammartini*. Vedrà egli di quante idee, di quante bizzarrie e di quante invenzioni di questo rinomato scrittore si gio-

vasse l' *Haydn*, non già da vile plagiario ma da maestro. Ad un ingegno come il suo bastava l' udire per imbeversi, anche senza una volontà determinata, di quanto lo colpiva, come bastò a *Raffaele* il veder *Masaccio* per dare alle sue teste quell' anima di cui non si aveva idea nello studio del grazioso, ma freddo *Perugino*. Io non mi dimenticherò mai che 30 anni sono, trovandosi il *Mislivicek* in Milano ad una accademia, e sentendovi alcune vecchie sinfonie del *Sammartini*, della di cui musica non aveva in prima contezza quel valente Boemo, proruppe, me presente, in questa esclamazione = ho trovato il padre dello stile d' *Haydn*! = Nel che, per dir vero, il *Mislivicek* disse troppo. Lo stile d' *Haydn*, considerato complessivamente, è tutto suo, tutto nuovo e, dirò così, di getto. Il maestro *Venceslao Pichl* inclinava anch' egli alla opinione del suo patrioto, ma non la portava tant' oltre. L' *Haydn* potè contrarre facilmente il gusto del *Sammartini* ed imitarne le mosse, il fuoco, il brio e certe belle stravaganze che regnano in quella musica piena d' idee e d' invenzioni. Osservate nel primo *quartetto* d' *Haydn* in *Beffà*, al principio della seconda parte del primo tempo, quel movimento di *secondo* e *viola*, e voi che conoscete lo stile del *Sammartini* dite se quello non gli rassomiglia; ma l' *Haydn* era troppo buon contrappuntista e troppo amico dell' ordine e di quella regolata condotta

che si trova in uno stile puro e ragionato, per imitare di proposito quel capricciosissimo milanese che nel creare non badava più che tanto alla tessitura, ma seguitava all' impazzata gli impeti della sua fervida fantasía, e quindi aveva qua e là de' lampi bellissimi, contigui a masse tenebrose di nubi.

Questo *Sammartini* era uomo singolare; voi siete troppo giovane per averlo conosciuto. Eccovene una piccola biografia, giacchè la fama non ha parlato di lui quanto meritava. Nacque in Milano verso la fine del secolo XVII; fu prima sonatore d' oboe, e poi di violino. Devesi a lui l' uso del *mordente*, delle *note sincopate*, delle *contro arcate*, e delle *punteggiature continuate*, le quali grazie, seppure si conoscevano, non erano in grande uso: egli le introdusse nel violino, come è facile di rilevare dalle sue composizioni confrontate con quelle de' precedenti scrittori.

Sammartini, siccome l' *Haydn*, dotato d' ingegno creatore, imparò il contrappunto da se, e si diede a scrivere musica instrumentale, singolarmente dei *trio*, e delle sinfonie. Il generale *Pallavicini*, governatore di Milano, gli fece comporre le prime sinfonie a grande orchestra. Si sonavano esse in piena aria sulla mezzaluna della cittadella a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d' estate. Il *Paladini*, che morì troppo giovane,

il *Lampugnani*, che il primo cominciò a lussureggiare negli accompagnamenti delle arie, ed altri gareggiavano su quel parapetto, divenuto sede e teatro di una guerra tutta piacevole col *Sammartini*, il quale tutti li vinse per la copia, il fuoco e la novità, sebbene rimanesse molto al disotto del *Paladini* e degli altri per la scienza degli *accordi*. Fu in quelle sinfonie che si sentì per la prima volta il giuoco separato delle viole che da prima sonavano col basso; e che udironsi movimenti continuati di violini secondi, i quali si fecero con bella novità scorrere per un modo tutto diverso di quello dei violini primi. Anche il *Sammartini* aveva pratica cognizione di tutti gli strumenti, e fu da lui che la apprese il *Gluck*, stato per più anni suo scolare. Se a questi pregi unito avesse il *Sammartini* una più fondata teorìa, e una maggiore applicazione, avrebbe avuto l'Italia il suo *Haydn*, prima che lo avesse l' Alemagna. È cosa ben rimarchevole, che anche il *Sammartini* non fu al par dell' *Haydn* sì felice nella musica vocale come lo era nella strumentale. Eccitato dai generali voti della sua patria, compose un' *opera seria* per quel teatro e non piacque punto. Che anzi era egli il primo a burlarsi di se medesimo quando si rammentava quella sua produzione. Fu però essa la prima e l' ultima di tal genere, mentre non volle più comporre pel teatro, e fuori di qualche *oratorio sacro*, non abbiamo di lui altra cosa dram-

matica. Egli, come dissi, fu maestro del *Gluck* per dieci anni, e basta confrontare la musica instrumentale di *Gluck* con quella del maestro per capire quanto gli dovesse.

Acciò non crediate che una particolar prevenzione mi porti ad esaltare di tanto il *Sammartini*, vi recherò il giudicio di due celebri conoscitori a lui coevi. L' uno si è il filosofo *Rousseau*, e l' altro il celebre *Burnej*. Il primo nel suo dizionario di musica alla pag. 66 parlando di composizioni eccellenti non ne nomina, in monte, che due. Un *adagio*, dic' egli, *di Tartini*, *un andante di Sammartino*, e di fatti questi suoi andanti eran degni d' Anacreonte. Il secondo lo nomina più volte nel suo viaggio musicale. Eccovene alcuni squarci.

Alla pag. 95. = » La seconda Messa che in-
» tesi oggi era composta dal sig. Gio. Battista
» *Sammartini*, ed eseguita sotto la sua direzione
» nella chiesa del Carmine. Gli accompagna-
» menti erano ingegnosissimi, pieni di brio e
» di un fuoco tutto proprio di questo composi-
» tore. La parte instrumentale delle sue com-
» posizioni è fatta a maraviglia. Nessuno degli
» esecutori può restare lungamente in ozio. I
» violini sopra tutto non hanno mai riposo; si
» potrebbe per altro desiderare ch' egli ponesse
» la briglia al suo Pégaso, poichè sembra por-
» tarsi seco il cavaliere fuggendo di scappata.
» E per parlare fuor di metafora, la sua mu-

» sica piacerebbe ancor più se fosse meno ri-
» coperta di note e men ripiena d' *allegri*; ma
» l' impetuosa foga del suo genio lo sforza a
» percorrere una successione di rapidi movi-
» menti, la quale alla lunga, stanca l' esecu-
» tore e l' uditorio. = «

Alla pag. 103 sembra restituire al *Sammartini* la lode che gli aveva tolta precedentemente; poichè parlando d'un' altra Messa del medesimo dice = » Il *Sammartini* mi ricompensò de' mo-
» vimenti posati de' quali mi aveva defraudato
» nella Messa di giovedì, mediante un *adagio*
» nel *mottetto* che era veramente divino = «
Mi perdoni il mio *Haydn*, ma l' uomo di cui un *Burnej* poteva parlar così non era certo un imbroglione, nè il compositore da cui prender nulla.

Mi resta a spiegarvi come l' *Haydn* di Vienna potesse trar profitto dai parti originali e numerosi del *Sammartini* di Milano. Non mi sarà difficile, se m' ascoltate. Prima del *Pallavicini*, era stato governatore della Lombardía Austriaca il conte d' *Harrach*. Questi aveva il primo portata a Vienna la musica del *Sammartini*, la quale subito ottenne applausi e voga in quella gran capitale così amante d' un tal genere di passatempi. Il conte *Palfi* gran cancelliere d' Ungheria, il conte *Schönborn* e il conte di *Mortzin*, facevano a gara in procurarsene della nuova, e la sfoggiavano in que' loro concerti quasi gior-

nalieri. L' *Haydn*, giovinetto e studioso, potè e dovette udirla più volte, e più ancora quando passò dal servizio del conte di *Motzin* a quello del principe Niccola *Esterhazy*, dove se ne aveva di nuova ogni mese, attesochè il principe fissato aveva al suo servizio, siccome il conte *Palfi*, anche la lontana penna del *Sammartini*. Sino allo spirare di questo maestro vi fu in Milano un banchiere per nome *Castelli*, destinato dal principe a pagargli otto zecchini d' oro per qualunque composizione gli desse per sua altezza. *Sammartini* doveva darne almen due al mese; ma era in sua balìa il fornirne di più al prezzo indicato. Io mi sovvengo benissimo d' aver udito nella mia gioventù il banchiere lagnarsi col *Sammartini*, già fatto vecchio e pigro nello scrivere, che da gran tempo non gli avesse dato nulla per Vienna, da dove gli venivano fatte continue ricerche: al che il *Sammartini* sogghignando soleva rispondere = farò farò, ma il cembalo m'ammazza = ciò non ostante il solo archivio musicale di casa *Palfi* vanta più di mille composizioni di questo autore.

Per quanto spetta al *Bach*, dirò a voi Italiano, che questi non è già il focoso Giovanni *Bach* che soggiornò lungamente in Milano, e vi fece sentire delle belle e maestose sinfonie, e che recatosi poi in Inghilterra finì i suoi giorni, non ha molto, in Londra. Giovanni era il più giovane della famiglia dei *Bach* la quale, come

quelle dei *Caracci*, dei *Bernoulli*, dei *Cassini*, contava da padre in figlio degli uomini illustri nella medesima scienza, tramandata come per eredità da una generazione all'altra. Questi *Bach* furono non meno di cinque, e fondarono in Berlino ed in Amburgo la scuola dei *Bachisti*. *Emanuele Bach*, il più celebre tra essi, fu quello che il nostro *Haydn* meditò giorno e notte. Egli passò pel primo sonatore di cembalo de' suoi giorni. Il *Mozart*, che li superò tutti, non era ancor nato. *Emanuele* fu l' inventore del *portamento*, del *trillo* doppio e di altri felici modi introdotti in quello strumento, a cui egli seppe dare il primo e sentimento ed espressione e colorito. Varietà, sapere, grazia erano i distintivi di questo rinomatissimo uomo, nè minore della sua dottrina era la sua fantasía. Armonía scelta, melodía sostenuta e ricchezza indicibile di belle e rare modulazioni, spiccavano ne' suoi lavori, ma l' invenzione e la copia non vi spiccavan meno. Passò talvolta per istravagante e capriccioso. Il trasporto che aveva per le transizioni impensate doveva dargli questa taccia, tanto più che preferì sovente lo strano al naturale, e spinse un po' troppo avanti quella rettorica figura, che chiamasi ostinazione, anzi che perseveranza, appunto perchè, dando nell' eccesso, s' avvicina più al vizio, che alla virtù. Il *Bach* accompagnava ne' suoi belli anni quasi ogni giorno il gran *Federico*, allorchè si divertiva col flauto.

Le sue composizioni sono molte, e vi si trova ancora al dì d' oggi di che imparare.

Havvi anche un altro grand' uomo, al quale l' *Haydn* fatto già maestro, e pieno d' anni e di gloria non isdegnò rivolgere i suoi studj, e questi si fu l' *Hendl*, di cui non conobbe davvero la musica, se non quando, all' età di quasi 60 anni, si recò per la prima volta in Inghilterra, sebbene avesse potuto udirla molto prima in Vienna, dove era e sentita e stimata; ma è di fatto che *Haydn*, vivendo il più in Ungheria, non aveva posto a lei quella attenzione, nè quello studio di cui era ben degna, e che vi pose di poi in Londra, dove la udì più spesso. Oso dire che senza quest' ultima scuola, l'*Haydn* non avrebbe composto quel suo prodigioso lavoro della Creazione, in cui si sente la magniloquenza dell' *Hendl* trasfusa nella mente dell' *Haydn*, e mirabilmente legata alla di lui ricchezza instrumentale. E so, che trovandomi in casa *Schwartzenberg* vicino all' *Haydn*, quando si eseguiva il Messía di *Hendl*, ed ammirando io uno di que' bellissimi cori, l' *Haydn* mi disse = questi è il papà di tutti; = ma di questo vi parlerò più di proposito, quando si tratterà della musica vocale dell' *Haydn*. Continuiamo ora le ricerche sugli studj, e il metodo dell' *Haydn*, considerato unicamente come sinfonista, cioè per quel lato in cui brillò superiormente. La musica di questo scrittore è un

vero arsenale di armi oratorie (1). Voi vi trovate, siccome nelle ciceroniane orazioni, tutte quasi le figure rettoriche messe in pratica. Ivi la gradazione, l'antitesi, la dubitazione, l'isocolon, la ripetizione, la congerie, l'epilogo, la sinonimia, la sospensione; ma singolarmente tutto suo è l'uso della reticenza e dell'aposiopesi, le quali adoperate tramezzo a quella sua rapidità senza esempio, producono un effetto maraviglioso. Parlo di quelle fermate improvvise d'orchestra, per cui pervenuto, nella cadenza del periodo musicale, all'ultima nota che risolve e chiude la sentenza, egli s'arresta ad un colpo, e fa tacere ogni strumento. Voi v'aspettate, che al ripigliare dei suoni, la prima nota che sentirete, sarà quella ultima, e mancante a coronare il periodo, nota che voi avete già sentita per così dire nella mente; ma no: *Haydn* v'esce allora per lo più *alla quinta* con un passetto grazioso ch'egli aveva già indicato da prima, e dopo d'avervi gradevolmente trattenuto per poco in esso, ritorna al tuono principale, e vi dà allora tutta intiera e con pienissima vostra soddisfazione quella cadenza che

---

(1) Nella sola musica instrumentale, il maestro può essere Oratore: nella vocale, egli non fa, che tradurre in lingua musica il discorso del poeta, e quindi non può, e non deve essere che traduttore e imitatore o parafrasista.

solo vi aveva ritardata, perchè più gradevole vi riuscisse.

Un altro artificio egli usò spesso rispetto al ritardare le cadenze, l' effetto del quale è il maggiore che dire si possa: havvene un esempio luminosissimo nella *stretta* del *finale* della prima parte della Creazione. Egli in quel pezzo, giunto alla catastrofe, ossia alla cadenza, non arresta già l' orchestra, come in altri casi v'accennai soler fare, ma progredendo per modulazioni ascendenti di semitono in semitono, e rinforzando le transizioni con accordi sonori e dottissimi, accenna ad ogni battuta la sospirata cadenza, ma la ritarda sempre, e sempre col sostituire una modulazione più inaspettata e più bella. S' accresce allora la maraviglia. La smania della ritardata cadenza è sì forte, che quando poi arriva, cagiona una vera esplosione di contento e di applausi, che nulla può moderare. Io non ho mai sentito eseguire quel pezzo, che non udissi un tale scoppio d' universale entusiasmo. Questi artificj adoperati sì spesso dall' *Haydn*, ed imitati felicemente dal *Mozart* e dal *Pleyel*, sono divenuti il *salvum me fac* di tutt' i sinfonisti di Germania; ma in questi sono d' ordinario un ripiego dell' arida fantasía, più che un ornamento della cantilena. Agli accennati artificj sono da aggiungere que' colpi sterminati e sonori d' orchestra, i quali scappano fuori d' improvviso, come lampi, tramezzo

ad un *pianissimo*, e questo stesso *pianissimo* portato alla sua perfezione col costringere gli stessi strumenti da fiato ad eseguirlo. L'*allegro* nel 1600 non era che un *andantino*. L'*Haydn* non fu l'inventore dell' *allegro* odierno, ma lo fu del *prestissimo*, il quale prima di lui non si paventava nemmeno dalle timide orchestre.

Stabilito il suo stile pensò *Haydn* ad arricchire ognor più la sua fantasía, e non contento delle osservazioni sulle opere de' contemporanei, fece di buon' ora raccolta e tesoro delle migliori, ed insieme più originali cantilene d'ogni nazione; notava gli accenti caratteristici, il ritmo, non che i modi singolari d' ogn' una. L' Ukrania, l' Ungheria, la Scozia, l' Alemagna, la Sicilia, la Spagna, la Russia contribuirono tutte al magazzino dell'*Haydn*. Altri compositori andarono in traccia di simili gemme, ma vi voleva l' *Haydn* per trarne partito, annicchiarle, e dar loro quel maggior risalto di cui fossero capaci. Non è il raccogliere un esercito di tutte le armi, che mostri il gran capitano, ma il saperlo movere, il sapersene servire.

Faceva inoltre tesoro di tutt' i passi e di tutte le fantasíe che di quando in quando gli venivano pel capo. Allo stesso modo che *Leonardo da Vinci* disegnava sul suo libricciuolo di memorie, che si portava sempre in cinta, le strane o caratteristiche fisonomie che incontrava

passeggiando, egli pure notava i proprj improvvisi ghiribizzi. Qualora si sentiva d' umor lieto correva al tavolino, e scriveva de' *motivi*, de' *minuetti*, delle *canzonette*. Stendeva pure squarci d' altro genere quando era tenero o melanconico o corrucciato, e ricorreva poi a quel suo zibaldone, se gli veniva bisogno d'un passo di un dato genere, che non gli fosse suggerito sul momento dalla sua immaginazione.

D' ordinario però non si metteva a scrivere che avendo l' animo ben disposto, ed atante. È stato detto che i bei pensieri vengono dal cuore: questa sentenza, che è un assioma pei scrittori di tragedie, è altresì vera pei professori dell' altre belle arti. Quando l' uomo si sente pago di se medesimo, egli trae dal suo petto felici idee, che del sentimento più che dell' ingegno essendo figlie, portano con se un non so che di caldo, che le rende più efficaci e più insinuanti. Il *Tartini* prima di mettersi a comporre leggeva taluno de' dolcissimi sonetti del *Petrarca*, siccome all' opposto l' *Alfieri* voleva musica prima di porsi a scrivere una tragedia. *Haydn* aveva bisogno di preparativi meno esquisiti, ma che in fondo tendevano allo stesso scopo. Egli doveva prima assettarsi il capo con tutta eleganza ed abbigliarsi come se avesse dovuto uscire di casa. *Federico* re di Prussia gli aveva regalato un anello. *Haydn* confessò più volte che, se dimenticava di porsi in dito quella

gioja, non gli veniva un' idea, s'inaridiva cioè la sua vena senza quel testimonio parlante della stima d'un sì gran personaggio. Anche la carta su cui aveva egli a scrivere doveva essere la più linda e la più fina: egli poi vi scriveva sopra con tanta attenzione, che il miglior copista non l'avrebbe superato nella nettezza ed eguaglianza de' caratteri. Le sue note avevano il capo minutissimo, e la coda sottile, cosicchè per ischerzo le chiamava egli stesso: i suoi piedi di mosche.

Premesse queste meccaniche disposizioni, *Haydn* incominciava il suo lavoro dal tessere una specie di romanzo, ossia programma, a cui appoggiare le idee, i colori musicali. Con ciò egli riscaldava insieme e dirigeva ad un dato scopo la sua immaginazione. Talora si figurava un amico, che carico di famiglia e povero di fortune s'imbarcava per l'America onde arricchirsi. Gli accidenti principali del suo viaggiatore formavano la sinfonía. Cominciava essa dall'imbarco. Un vento favorevole scendeva sul mare, gonfiava le vele, il naviglio usciva dal porto felicemente, nel mentre che dal lido si udivano i pianti della famiglia e gli augurj degli amici. La nave solcava le onde prosperamente, ed approdava in ultimo ad estranee ed ignote terre. Suoni, danze, voci barbaresche si udivano allora verso la metà della sinfonía. Ricco di merci concambiate il nostro navigatore tagliava di

bel nuovo il canape e volgeva la prora verso la patria. Il vento spirava propizio. Eccovi il primo *motivo* della sinfonía che ritorna; ma poco dopo il mare cominciava ad agitarsi, s' oscurava il cielo, ed una terribile tempesta metteva sottosopra i *toni*, e gli *accordi*. Tutto era in iscompiglio, gli ululati de' viandanti, il fremito dell' onde, il sibilar de' venti portavano la melodía dal genere *cromatico* al *patetico*. Gli *accordi* di *superflue* e *diminuite*, le modulazioni, succedentisi per semituoni, vi dipingevano lo spavento e l' affanno de' miseri. A poco a poco gli elementi si racquetavano, spirava di nuovo il vento apportatore di calma; l' amico giungeva in porto, gettava l' ancora fra gli evviva, le benedizioni e la maraviglia de' figli, degli amici e de' curiosi. Tutto era sul fine della sinfonía tripudio e felicità. Voi vedete quante idee e quanti ajuti può fornire al maestro un tale programma. Io non mi ricordo quale sia tra le sinfoníe dell' *Haydn* quella a cui questo romanzo diè norma. So ch' egli me l' accennò, che il maestro *Pichl* me la citò più volte, e che io l' aveva notata fra alcune carte che mi andarono smarrite. In un' altra il buon *Haydn* figurato si aveva una specie di dialogo fra Gesù e il peccatore ostinato, adombrando in essa la parabola del Figliuol prodigo. Di questo modo nacquero altre sue sinfoníe, alle quali senza dirne il perchè, egli assegnava de' nomi, i quali,

senza la notizia che ora vi dissi, parrebbero irragionevoli e ridicoli: molte portano perciò ancora il titolo di *bella Circassa*, di *Roxelana*, di *Elena Greca*, di *Solitario*, di *Maestro di scuola innamorato*, di *Persiana*, di *Poltrone*, di *Regina*, di *Laudon*: nomi tutti indicativi del romanzetto, su cui il maestro poeta le distese.

Vi dirò in questo proposito un aneddoto incredibile dell' *Haydn*, ed il quale rovescerebbe in un fiato tutte le mie fatiche, se in queste lettere avessi il progetto di farvi credere l'*Haydn* un uomo dotto al di là della sua arte. Havvi nella sovraccennata Creazione del Mondo, suo celebratissimo oratorio, un passo che è d'un effetto sorprendente. Egli trovasi alle parole *fiat lux*. Le magiche note dell' *Haydn* sono così espressive a quel luogo, che par proprio di veder comparire d'improvviso da mezzo alle tenebre un sole lucidissimo. Come credete che l' *Haydn* abbia trovato questo effetto? Colla scoperta di una opportuna disposizione di tuoni, o con un ritmo rallentato da prima, e poi accelerato al vero punto, o coll' uso di numeri artificiosi, o con tale altra consimile accortezza da maestro? Così credeva io pure studiandone la partitura. Ma l'*Haydn* medesimo mi disvelò il grande segreto, e mi destò maraviglia ancor maggiore. Sentite le sue parole, quali le udíi alla presenza della signora *Gherardi*, in oggi madama de *Frank*, che eseguì la parte principale della detta musica,

allorchè fu data per la prima volta in Vienna. = Vi spiegherò, diss'egli, tutta l'arte mia. Io mi figurai da prima un gran bujo, e lo espressi con quel coro unisono, e sotto voce a corde basse, che precede la *cadenza* piena e romorosissima in *cesolfaut*, tuono il più sonoro e chiaro che siavi per tutti gli strumenti e singolarmente pei contrabbassi, e le trombe. A mezzo il coro diminuìi gli accordi, e lasciai solo quelle due botte di violini pizzicati, che precedono la detta cadenza. Sapete cosa sono quelle botte? Indovinate. Ad esse devesi tutto l'effetto, perchè esprimono... Indovinate... = Cent'anni m'avrebbe dato l'*Haydn* di tempo, ed io avrei avuto più capacità d'un *Kircherio*, e d'un *Arduino*, che non avrei mai sognato nè l'importanza di quelle corte strimpellate, nè ciò che significavano. = Ebbene, ripigliò al mio silenzio l'*Haydn*, ve lo dirò io. Significano il Padre Eterno che in quel bujo colla pietra focaja in una mano, e il battifuoco nell'altra, tenta di trarne la scintilla. Trovato l'acciarino, e il Padre Eterno, trovai il *tic tac* di chi batte, e l'effetto fu sicurissimo. = Suderanno forse un giorno gli espositori, i teoretici, li metafisicanti a discoprire, come *Haydn* giungesse alla magía di quel passo, e nessuno opinerà che tutto il ritrovato debbasi ad una idea così *barocca*, che passò per la mente al semplicissimo nostro compositore. Così la ragionai io, e così avrete ra-

gionato voi in leggendo questo racconto. Ora sappiate che *Haydn* ci ha colti amendue; ma consolatevi, che non siamo soli. Il vecchierello, che fu tutta la vita sua fino, burlevole e maliziosetto, s' aveva per suo diporto inventata questa frottola, (e non fu la sola di sua vita) e l' andava regalando ai curiosi, e godeva poi se l' avevano inghiottita, e se ne vantava cogli amici di maggior confidenza. In una sessione della Società delle vedove raccontò egli stesso d' averne colti molti con essa, come aveva colto me ne' primi giorni della sua conoscenza. Oso dire che un anno dopo non mi avrebbe fatto questo giuoco, cresciuto essendo in me l' affetto per lui, ed in lui la stima e la benevolenza pel suo milanese ammiratore. Tant' è però, che all' *Haydn* rese di grandi servizj questo suo metodo d' istoriare, per così esprimermi, la sua musica instrumentale, e lo nascondeva come un segreto.

Ebbero altri maestri il capriccio di fare delle sinfonie e de' *quartetti* storico-morali. Il *Bach* lo aveva preceduto mettendo in musica i caratteri diversi degli uomini, come il *le Brun*, e prima di lui, il gran *Leonardo da Vinci*, e i *Caracci* li avevan disegnati colla matita. Il *Minoja*, il *Ditters*, ed altri fecero pure di simili armonici ritratti, ed il *Pugnani* giunse perfino a mettere in musica tutto il romanzo del *Werter*; ma v' è

questa diversità fra essi e l' *Haydn*, che *Haydn* non pretese di far dire alla musica ciò ch' ella non può dire; ma solo si servì di queste idee non musicali per determinare a nuovi voli la sua fantasía, per guidarne le mosse, e darle fuoco e colore. La musica e il canto stesso privo di parole, non è un linguaggio. Lo sarà per gli uccelli, ma non per noi che abbiamo altri modi convenuti per far passare negli altri le nostre idee. La musica non può che spiegare, a meglio dire, avvalorare l' espressione d' un affetto, servire all' espansione dell' anima dominata da un dato sentimento; ma non è in lei, nè da lei il formare discorso, il trasmettere idee, sentenze, domande, risposte, nè il dipingere co' loro proprj tratti le immagini. Essa non può fare che la parte del colorito nella pittura: aumentare la verosimiglianza, ottenere l' evidenza nella rappresentazione dell' oggetto, che il solo disegno ci può indicare col mezzo dei contorni. A chi opinasse diversamente si potrebbe domandare in quale nota consista il *sì*, in quale il *no*; quali sarebbero li sostantivi, quali gli aggettivi e i verbi di un tale linguaggio. So che i Cinesi con una loro musica (che grazia a Dio non è la nostra) intendono di spiegare tutt' i fenomeni della natura, parlare colla divinità, incutere l' osservanza delle leggi, promovere l' agricoltura e insegnarne i teoremi; ma questo loro pittago-

rico sistema (1) è piuttosto una pantomima di suoni, a cui per convenzione hanno attaccate certe idee anzichè una musica. Prova di che, la musica allusiva ai celi, all' imperatore, alla natura per legge non può essere eseguita che con instrumenti di un dato metallo. L' altra allusiva alle leggi, od alla georgica, non può eseguirsi che con instrumenti di dati legni, o sassi; e tutte queste orchestre di vetri, di bronzi, di sete, di marmi, di piante ec., sono di diversa figura e risonanza; e la forma stessa, non che la materia di cui son fatti, e il genere di suono che danno, servono essenzialmente al significato della cosa di cui si tratta. Il loro diapason estesissimo passa per *quarti* ed *ottavi* di tuono, da cui pretendono que' metafisici orecchioni finissimi di distinguerne a perfezione le risonanze. I loro modi sono prescritti ed assegnati esclusivamente a un dato soggetto, alla guisa de' Greci, e l' imperatore stesso non ha l' autorità di far adottare per un argomento

---

(1) Si vuole di fatti che *Pittagora* imparasse la musica dai *Cinesi*, e di là la portasse in Grecia, e v' è chi pretende a dì nostri che la musica *greco-antica*, e *greco-moderna*, non che la *turca*, siano figlie immediate della *cinese*. Vedi *Martini*, *storia della China*, e *Sultzer*, *storia della Dacia Transalpina*. Quando sento domandare: chi ha inventata la musica fra gli uomini? non posso a meno di ridere, e domandare ancor io: chi ha insegnato a cantare agli uccelli? = *Oh quantum in rebus inane!* =

il modo già assegnato ad un altro. Questo è dunque un linguaggio di convenzione, (1) piuttosto che una musica (di melodía non se ne parla); e siccome in esso mancan sempre le formole del discorso, così non può dire che il già detto, e ciò che si sa da tutti. Quindi questi è piuttosto un giuoco limitato, che una libera e vera lingua. Quella, in fatto di scienze, mediocrissima nazione, ma piena di sè, e che da secoli non ha fatto un passo, credendosi già pervenuta all'apice dello scibile, fa grandissimo conto di questa sua musica tutta sua, e si ride della nostra. Lasciamo che rida; e siccome anche in altri generi il nostro bello è sì diverso dal loro, continuiamo ad essere *sua quisque sorte beatus*, ed a migliorare, finchè siamo Europei, le piacevoli e le utili nostre instituzioni, come abbiamo fatto del violino, inventato da essi, e portato da noi a tanta perfezione.

---

(1) *Rousseau* parlando del gran potere che ha su gli Svizzeri emigrati la loro aria de' vaccari, non attribuisce già alla di lei forza musica tali effetti; ma al rammentare che fa quella melodía, cose molto commoventi per lo svizzero, che la sente = *la musique allors*, dice il filosofo, *n' agit point precisement comme musique, mais comme signe memoratif* = Federico II, e dopo di esso molti altri condottieri d'eserciti ne' tempi a noi più vicini hanno con felice successo eccitato l' entusiasmo de' soldati col mezzo di canzoni nazionali, come ne' tempi antichi aveva fatto Tirteo co' suoi cantici.

Potremmo, volendo, dare anche noi un significato più preciso ai *tempi*, ai *tuoni*, ai *modi*; stabilire de' passi che ci servissero di parole, ma il loro accozzamento non ci produrrebbe quasi mai una melodía ragionevole e grata, e tutto perderemmo dalla parte del piacere, senza nulla aver guadagnato da quella dell' intelletto. Conservando poi la musica, quale l' abbiamo, non potremo che dar nel cinese e nel ridicolo, se la vogliamo sforzare ad esprimere ciò che non può, e scriveremo dei melodiosi enigmi pei quali non si troverà l' Edipo che valga a dicifrarli. Ciò è tanto vero, che li suddetti autori d' istorie sonate sono stati costretti a scrivere, con parole al margine delle loro partiture, il significato dei loro passi insignificanti, altrimenti si sarebbe potuto ripetere ad ogni battuta la terribile richiesta di *Fontanelle* = *sonate que me veux tu*? =

Dice pur bene a questo proposito il lepido e spiritoso *Berschout*.

J'accorde la tendresse aux charmes de ses sons
La joie aux galoubets, la tristesse aux Bassons
Mais en suite au milieu des accords, qu'on admire
J'ecoute, et ne sais pas ce qu'on veut nous dire
Je chèrche à demêler le jeu de passions ....
Je n'entends que le son de nos grands violons
Et dans les tours forcés, ou leur main s'abbandonne
L'art m'ennuye à la fin, quand l'artiste m'étonne.

La Danse. Chant. III. pag. 60.

Conchiudiamo. La musica è fatta per dilettare l'orecchio. Questo è il suo primo destino. Ma può altresì eccitare de' sentimenti, può esprimere affetti e aggiunger forza alle parole. Sta al vero genio ed alla vera scienza il sempre più abbellirla e perfezionarla in questo secondo suo assunto; ma farle cambiar natura, è tempo gettato, è solenne eresía, e ne appello

» Al giudizio de' savii universale. » Addio.

LETTERA QUINTA

Baaden 16 agosto 1808.

Abbastanza mi son diffuso sull'*Haydn* preso in astratto. Vediamolo, e forse per voi con minor tedio, nel suo concreto. Vediamo non più l'artista che studia, ma l'*Haydn* che crea; non più il prudente che accumula, ma il dovizioso che versa i suoi tesori con mano signorile e maestra. Non vi sarà discaro che io nel riferire la successiva emissione de' suoi parti, vi frammischi le notizie della sua vita. Quantunque la vera vita di un artista stia più nelle sue opere, che nelle sue vicende; pure l'affetto che per un uomo tale si desta in noi, e la stima che per lui concepiamo, non che quella occulta connessione che hanno colle operazioni del genio le vicissitudini dell'uomo, ci portano con lodevole e naturale curiosità a desiderar eziandio la cognizione delle di lui domestiche circostanze. Ciò posto, vi appagherò.

Fatto adulto il nostro *Haydn*, e colla pubertà avendo acquistata la voce virile, uscì dalla classe dei *soprani*, e lasciò in età d'anni 19 la cappella di s. Stefano, consacrandosi tutto allo studio della composizione. Ho detto male: lasciò. Dovevo dire fu espulso dalla cappella di s. Stefano. *Haydn*, come tutt' i fanciulli, d'ingegno

vivace e caldo, era impertinentello; ne fece molte, e l' ultima si fu l' aver tagliata la coda ad un suo collega. Questa amputazione fu riguardata come un delitto, e punita coll' esilio dalla cappella dopo 11 anni di servizio nella medesima. Il suo talento, il suo crescente sapere e la sua applicazione erano i soli capitali, poco valutati perchè non ancor conosciuti, coi quali si vide slanciato nel Mondo. Ma la fortuna gli fece trovar ricovero presso un parrucchiere, di nome *Keller*, il quale aveva più volte ammirato nella Cattedrale la bella voce e il bel canto del giovinetto. Questi fu che lo raccolse, e lo trattò da indi in poi come figlio, dividendo con lui la scarsa mensa, ed addossando alla moglie la cura di vegliare sul di lui vestiario. *Haydn* esente per essi da ogni molestia e distrazione potè attendere in quella fortunata casuccia a' suoi studj con gratissimo abbandono, e farvi i più rapidi progressi. Aggiungerò qui una circostanza che influì molto su quasi tutta la vita del nostro maestro. Il *Keller* aveva due figlie, una delle quali era piuttosto avvenente. Avvisarono in segreto fin di buon' ora i genitori di farla moglie del loro ospite, ed avendogliene fatto cenno qualche tempo dopo, egli, più per riconoscenza che per genio, non vi si mostrò alieno e, come udirete a suo luogo, tenne parola da quel galantuomo che era e fu tutta la sua vita. Le prime produzioni dell' *Haydn* fu-

rono alcune sonatine di cembalo, ch' egli per poco vendeva alle sue scolare, ed alcuni *minuetti*, e delle *allemande*, ed *arie di Waltzer* pei festini del ridotto. Avvenne ch' egli scrivesse per suo divertimento una serenata a tre strumenti, la quale egli stesso con due compagni andava nelle notti d' estate sonando qua e là per le strade di Vienna. Viveva di quel tempo un certo *Bernardone Curtz*, attore comico di molto grido per la piacevolezza de' suoi motti improvvisi, e che dal carattere arlechinesco che rappresentava sulle scene, fu soprannominato l' *Hanswurst*. Egli aveva in appalto il teatro della porta di Carintia e vi divertiva il pubblico colla sua originalità e con alcune farse in musica. I nostri notturni avventurieri si portarono a sonare la loro serenata sotto le finestre del *Bernardone* che aveva una bella moglie. La novità e la grazia della musica colpirono per modo *Bernardone*, che calato nella strada domandò di chi fosse quella composizione = mia, rispose l' *Haydn*; = tua? = sì, mia = così giovinetto? = bisogna ben cominciare una volta: mi son provato = bravo! vuoi farmi un opera? = perchè no?... ma io non ne ho mai fatte = t' insegnerò io = bene mi proverò = vieni sopra = *Haydn* lo segue e ne scende col libretto intitolato *il Diavolo zoppo*. La musica fu composta a volo, gli fu pagata ventiquattro zecchini, ed ebbe il più felice successo; ma dicono che, essendo creduta

una satira del famoso conte *Affisio* (direttore allora degli spettacoli di Vienna, e che finì poi miserabilmente i suoi giorni nell' ergastolo di Pisa, per delitto di falsificazioni), quell' opera venisse per ordine superiore tolta dalle scene; nel che la colpa non potè essere che del poeta. *Haydn* mi diceva che gli era costato più fatica il trovare il su e giù delle onde in una burrasca di quell' opera, che il comporre dappoi delle *fughe a doppio soggetto*. *Bernardone*, che aveva genio e gusto, era difficile a contentare, ma questa non era la massima delle difficoltà. Nessuno dei due aveva mai visto nè mare, nè tempeste. Come dipingere ciò che non si conosce? = Vedi, diceva *Bernardone* sbracciato, saltando per la camera d'attorno al maestro seduto al cembalo, tu devi figurarti una montagna che va su su, e poi una valle che va giù giù; poi torna montagna, poi valle, e le montagne e le valli si corrono dietro, e si succedono rapidamente alpi ed abissi. Il tuono, le folgori e i venti infuriati vi giuocano per entro e fanno una casa del diavolo. Animo! fammi sentire una casa del diavolo; ma ben distinto quel su, e giù. = *Haydn* menava le mani sul cembalo; scorreva per semituoni, versava le settime a battaglioni, saltava dai bassi agli acuti, da questi a quelli come un gatto che piglia sorci, e *Bernardone* non era contento. Alla fine, non sapendo più che farsi, *Haydn* rivolta le mani,

stringe le dita, ed a guisa di due scope, le fa scorrere velocemente sui tasti in ragione opposta, ed al modo di chi fa delle volate. *Bernardone*, acceso di maraviglia e di contento, grida: bravissimo! e salta al collo del suo maestrino, lo stringe e lo baciucchia esclamando: = così, così! = e così sia, rispose *Haydn*; ma tu mi strozzi, lasciami scrivere. = La tempesta riuscì come meglio poteasi desiderare. Due volte fu l'*Haydn* in Inghilterra fatto già vecchio, ed amendue le volte, nel passare lo stretto di Calais a mare agitato, diceva d'aver riso invece di vomitare, rammentandosi la tempesta di *Bernardone*. Aveva diciannove anni l'*Haydn* quando compose quella sua prima opera teatrale. Quel mostro d'ingegno del *Mozart*, allora sonatore di violino, scrisse la sua prima opera in Milano all'età di tredici anni in concorrenza dell'*Hasse*, il quale diceva in udirlo: = questo ragazzo ci farà dimenticar tutti. = La carriera, cui la natura aveva destinato l'*Haydn*, non era quella del teatro, come vi mostrerò a suo luogo, e quantunque desse delle produzioni degne di qualunque maestro; pure, preso in complesso, restò molto al di sotto della Clemenza di Tito, del don Giovanni e delle nozze di Figaro, per non dir nulla qui dei grandi Italiani, ai quali in questo genere rimane tuttora il primato.

Un anno dopo uscì l'*Haydn* in campo con sei *trio*, che subito per la singolarità dello stile

ed il lecco che li condiva, corsero per le mani di tutti, e diedero motivo a fervorosi discorsi fra quelli della professione. Prima di questi *trio* gli scrittori Tedeschi componevano per lo più le musiche da camera a tutto rigore di contrappunto *fugato*, nè la musica piacevolmente scritta dal *Sammartini*, e da altri Italiani aveva potuto smoverli dal metodo dell' antica scuola. Il musico liceo, stabilito dal gran contrappuntista che siedeva in trono: voglio dire, Carlo VI, si manteneva in tutto il suo vigore. Sdegnavano quei barbuti legislatori di musica qualunque cosa avesse più l' aria d' amabilità che di sapere, e vincesse più la volontà che l' intelletto. Le belle ideine dell' *Haydn*, il suo brio, le sue veneri, le licenze che si prendeva, gli eccitarono contro tutti i Pacomii dell' armonico deserto. Furono trovati o si credette trovare in quelle composizioni errori di contrappunto, modulazioni ereticali, e mosse troppo ardite. Poco mancò che il giovin padre della musica instrumentale non rimanesse schiacciato sotto il peso e la tempesta delle critiche. Ma l' Ercole in fasce non temeva i serpenti; e preso anzi maggior concetto di se per la guerra che gli facevano maestri di tanto grido, si pose ad arricchire e perfezionare tanto più quel suo stile, ch' era stato capace di far nascere si fatto romore, e pubblicò nuove produzioni, le quali ben presto spuntarono i denti alla critica, ren-

dendo insieme circospetta l' invidia, ed estatica l' arte. Queste difficoltà, che s' incontrano sul principiare d' ogni carriera focosamente intrapresa, sogliono impietrire gl' ingegni di debol tempra; ma per gli uomini di genio, sono come poc' acqua versata sovra un gran fuoco, la quale lo alimenta ed avviva, anzichè spegnerlo. Il conte *Alfieri*, per tacere di *Racine*, cui avvenne qualche cosa di simile, a' venticinque anni aveva fatta una tragedia. La mostra al conte *Tana* già suo collega nell' accademia di Torino, il quale avendola scorsa gli dice = è pessima: siete nato a tutt' altro che a far tragedie = *Alfieri* s' indispettisce e giura di morire sotto la fatica, o divenir gran tragico, e lo diventa. Anche il conte *Tana* fece poi tragedie, ma esse provarono che andava detto al correttore ciò ch' ei disse al corretto.

Devesi al barone di *Füremberg* il primo *quartetto* dell' *Haydn*. Quel signore amantissimo della musica dimorava per lo più a *Burckersdorff*, e vi sonava de' *quartetti* coll' *Haydn*, col parroco della villa, buon violoncellista, e col suo *Verwalter*. Un giorno il barone disse all' *Haydn* i cui sei *trio* si sonavano ogni sera = dovresti farmi un *quartetto* = mi proverò, = risponde Giuseppe. Impugna la penna, e n' esce quel suo primo *quartetto* a *sestupla* in *befá*, che tutt' i dilettanti di musica impararono subito a memoria. Aveva allora l' *Haydn* poco più di vent' anni.

Non so per qual ragione uscisse l'*Haydn* poco dopo dalla casa del suo *Keller*. So ch' egli, fornito di nome ma tuttor povero di sostanze, andò a ricoverarsi in casa del sig. *Martinez*, alle cui figlie egli diede lezioni di cembalo e di canto, e n' ebbe in ricompensa la tavola e l'alloggio. È noto che il *Martinez* era il grande amico di *Metastasio*, e che suo figlio ne fu perfino l'erede. Egli fu allora che una stessa casa, posta vicino alla chiesa dei *Micheli*, accolse in due camere, situate al terzo e quarto piano, l'una sopra l' altra, il primo poeta del secolo, ed il primo sinfonista del mondo. Ma l' *Haydn* che non era al servizio di un Carlo VI, nè d' altro signore, trovava la sua cameruccia freddissima, e non aveva modi bene spesso di comperarsi la legna per riscardarla, onde era costretto passare disperato dal cembalo alle coperte, e giacersi ozioso nel letto, intanto che il sottoposto suo collega di Pindo agiatamente servito, trattenevasi al lume della vigile lucerna colle propizie muse. Di gran vantaggio però si fu all' *Haydn* questa sua convivenza coll' unico fra i poeti, che mancasse agli antichi. Il *Metastasio* era nato col buon gusto nelle vene: ogni suo detto lo spirava. Amante e intelligentissima di musica, quell' anima sovranamente armonica gustava i talenti del giovane tedesco, e gli dava coraggio e precetti, oltre all' insegnargli, conversando, la lingua italiana. *Haydn* l' apprese sì

bene, che nelle sue composizioni italiane non isbagliò mai un accento; errore, dal quale non vanno esenti talvolta i più vantati fra i maestri d'Italia; e se talora fece un accozzamento di parole non giusto, come nel Tobía, ove invece di far cantare = o della luce autor! = fa dire nella replica = o luce autor, = si fu perchè, secondo lui, tornava meglio per l'effetto musicale, a cui egli serviva per l'ordinario più che al poetico ne' suoi primi tempi.

Finalmente anche l'*Haydn* trovò miglior sorte; ed all'età di circa 26 anni, cresciuto essendo in sapere ed in fama, entrò nel 1758 al servizio del conte di *Mortzin*, e lasciò la cameruccia ospitale di casa *Martinez*. Avvenne che in casa del conte si recasse un giorno ad udir musica il vecchio principe Antonio *Esterhazy*, appassionato filarmonico, che aveva al suo servizio una scelta e numerosa orchestra, diretta dal maestro *Werner*. Sentita il principe una sinfonía dell'*Haydn* (era quella in *delasolré*, in tempo di *tre quarti*) s'invogliò in maniera di questo compositore, che costrinse il conte a cederglielo. Il conte, che prima di ciò pensava di licenziare, come fece, per oggetto d'economia, la sua orchestra, si arrese ben volentieri alla domanda del principe. Non so per quale indisposizione, *Haydn* non fosse quella sera al concerto; so che, udita dal conte la domanda del principe, ne fu oltremodo beato, ed aspettava con impa-

zienza il momento di entrare nel nuovo servizio; ma le cose de' principi vanno d' ordinario in lungo, e forse l'invidia e la gelosia di taluno operava sott' acqua contro del nostro Giuseppe. Fatto è, che già da molti mesi l'*Haydn* era stato ceduto, e mai non si veniva al momento di farlo entrare in casa *Esterhazy*. Vi entrò finalmente nel 1760, e d'una maniera un po' comica. Eccovi come andò la cosa.

Il tuttora vivente maestro *Friedberg*, amico ed ammiratore dell' *Haydn*, e ch' era egli pure allogato presso il principe, dolente quanto l' amico di questo ritardo, eccitò l' *Haydn* a comporre una sinfonía solenne da sonarsi ad Eisenstadt nel giorno natalizio di S. A. *Haydn* la scrisse, e da par suo. Venuto il giorno di eseguirla, standosene il principe in mezzo della sua corte sul suo seggiolone ascoltando al solito la sua musica, il *Friedberg* distribuì le parti della sinfonía convenuta. All' udirla, il principe interrompe i sonatori alla metà del primo *allegro*, e domanda di chi sia sì bella cosa? D' *Haydn*, risponde il *Friedberg*, e fa venire avanti il nostro Giuseppe che tutto tremante stava appiattato in un angolo della sala. Il principe al vederlo disse = quel moro? (l' *Haydn* non era certo del colore de' gigli): ebbene, moro, proseguì il principe, tu sei d' ora innanzi al mio servizio. Come ti chiami? = Giuseppe *Haydn* = e il principe = ma tu sei già al mio servizio, e d' onde

avviene che non ti ho visto mai? = Il timido maestro non sapeva che rispondere, ma lo tolse d'imbroglio il principe stesso soggiungendo = Va, e vestiti subito da maestro: io non ti voglio vedere in quell' arnese; sei troppo piccolo, hai una figura meschina: no, no; devi avere un abito nuovo, una parrucca con fiocchi, il collare e i taloni rossi; ma li voglio alti, acciò la tua statura corrisponda al tuo sapere. Intendi? Va, e ti sarà dato tutto. = Dovete sapere che così vestivano i maestri di que' tempi, ne' quali la musica era considerata come una scienza e non come un mestiere. *Haydn* baciata la mano al principe, si ritirò nel suo cantone un po' dolente di dover nascondere i suoi capelli, e rinunziare a quella sua giovanile eleganza, alla quale era molto attaccato. Non più tardi dell'indomani bisognò che comparisse davanti a S. A. trasformato nella maniera sovrindicata. Mi diceva il *Friedberg* che il povero maestrino aveva l'aria sì imbarazzata in quel nuovo arredo che moveva alle risa chiunque lo rimirava. In appresso cresciuto in età ed in concetto, e guardandolo sempre più di buon occhio il padrone, egli potè ripigliare per grazia il suo primo modo di vestire; ma gli restò per varj anni quel soprannome di *moro*, che il principe gli aveva dato scherzando. *Haydn* entrò al servizio di S. A. come maestro direttore del concerto, ciò che noi diremmo secondo maestro. Il primo

era, come già v' accennai, il *Werner*, uomo di molto merito.

Un anno dopo morì il princ. Antonio, e succedette il princ. Niccola seniore, ancor più intelligente di musica, e più appassionato del suo predecessore.

Uno de' principali generi nei quali dovette occuparsi ne' primi anni di questo servizio, si fu il comporre delle sonate pel baritono, instrumento uscito totalmente d' uso in oggi, e che nemmen quasi si conosce. Era esso l'instrumento favorito di S. A. Lo sonava ogni giorno, e voleva ogni giorno composizioni nuove. Questo strumento è molto aggradevole. La sua voce è tra il tenore e il basso d' onde, ebbe nome il baritono, e sale talvolta sino alle corde del soprano. Somiglia molto ad una *viola di gamba*. Ha delle corde di budello, alle quali corrispondono corde d' ottone poste sotto alle prime. Le une si sonano coll' arco, le altre si pizzicano colle dita. È molto difficile a sonare, perchè lo strimpellare, menar d' arco ed arpeggiare formano tre movimenti diversissimi, e devono eseguirsi con egual maestrìa. *Liedl* ne fu l' inventore, e quello altresì che lo sonò meglio di tutti. Mi diceva l' *Haydn* che di grandi sudori gli aveva costato lo scrivere pel medesimo; ma che gli erano stati questi sforzi di gran vantaggio nel comporre poi per altri strumenti. È peccato che le belle cose da lui scritte pel baritono, siano

perite in gran parte, e che siano di niun uso quelle che ci sono rimaste; e maggior danno ancora, che il tempo e lo studio impiegato dall'*Haydn* in questi lavori non lo sia stato in altri di comune vantaggio.

Prima di progredire dietro ai lavori del maestro *Haydn* devo qui riferire un avvenimento, che non è musica, ma che produsse delle dissonanze non poche nella vita di questo maestro. Voglio dire delle sue nozze colla signora Annuccia *Keller*, figlia del già nominato parrucchiere. Memore di quanto aveva promesso, e di quanto doveva a quella famiglia, il nostro signor Giuseppe, trovandosi provvisto di sussistenza onorevole e sicura, passò a quelle nozze, le quali per qualche tempo lo resero felice; ma in seguito i capricci della Signora trasformarono il nodo in catena, il piacere in tormento, e la cosa andò tant' oltre, che dopo aver sofferto molti anni, questo Socrate novello finì per separarsi dalla sua Santippe. Per non tornare su questo articolo, ve ne dirò ora tutta la storia. La signora *Anna* non era bella; ma neppur brutta. I suoi costumi erano illibati, ma aveva una testina di bosso, e quando la si metteva giù, non v'era modo di farla rimovere da un capriccio. Questa donna amava il marito e n'era corrisposta. Un eccesso di religiosa pietà mal diretta venne a sturbare questa beata armonía. La signora *Anna* voleva sempre la casa piena

di ecclesiastici, ai quali forniva de' buoni pranzi e cene e merende ad ogni tratto. *Haydn* piuttosto economo, ma più per ragione che per natura, mentre aveva appena di che vivere discretamente, cominciò a vedere di mal occhio queste processioni continue di sante locuste che davano il guasto alla sua dispensa. Non era nemmen compatibile colla casa di un uomo studioso il chiasso indivisibile dalle numerose società geniali e contente; per quanto foss' egli sodamente religioso e dabbene non potè a meno di non sentir noja di questi sacri simposj, e di chiuder la porta al refettorio. Amico: *Inde iræ*. La signora *Anna* aveva un fratello religioso. A questi non si poteva nè si voleva impedire di visitare la sorella. I frati sono come le ciliegie. Se una ne levi dal paniere, dieci le tengon dietro. Il convento d' *Haydn* non diminuiva. Nè qui terminava la faccenda. Ogni tratto la signora *Anna* aveva nuove pretese. Oggi un responsorio, domani un mottetto, l'altro una Messa, poi inni, poi salmi, poi antifone; e tutto *gratis*. Se il marito ricusava di farli, venivano in iscena i grandi alleati delle donne capricciose, gli effetti isterici, gli insulti di stomaco, le convulsioni; poi strilli, poi rifiuti, pianti, querele e mal umore continuo. *Haydn* finiva col dover appagare la signora, guadagnar nulla, e pagar per giunta medico e speziale, ed aver sempre la borsa in asciutto e l'animo sossopra. È un vero prodigio

che un uomo di genio posto in tale contrasto, potesse creare i mirabili lavori che tutto il Mondo conosce. Fu di quest' epoca che, cercando sollievo nell' amicizia, contrasse quel legame di sentimento che durò sino alla morte colla *Boselli* cantatrice al servizio del principe *Esterhazy*. Quest' amicizia destando de' gelosi sospetti nell' animo della signora *Anna* finì di renderla insopportabile. Volle la nemica sorte, che dal matrimonio d' *Haydn* nessun frutto ne nascesse. Mancando quindi l' anello più saldo che abbiasi la maritale catena, questa non potè resistere a tanti urti, e s' allentò fatalmente. Cessarono i conjugi di viver insieme, e solo restò indissolubile e fermo il nodo sacramentale, che contratto aveva l' *Haydn* all' età di 27 anni. La signora *Anna* visse oltre li 70 anni, d' una sufficiente pensione che fedelmente il marito le corrispondeva, e morì in Baaden l' anno 1800. Queste vicende furono in gran parte la cagione per la quale *Haydn*, sebbene guadagnasse molto, non potè che ben tardi cominciare a metter da parte un po' di danaro e farsi un piccolo stato.

Io arresto qui la penna sulle avventure dell' *Haydn* cittadino, ma non tarderò molto a ripigliarla per intrattenervi di nuovo dell' *Haydn*.

» . . . Signor dell' altissimo canto, »
» Che sopra gli altri come aquila vola. »

Addio.

LETTERA SESTA

Vienna 2 ottobre 1808.

» *E della grave e della acuta corda* »
» *Sentir fa l'armonía dolce e divina.* »
OVID. Metam. lib. X. 37 trad.

ENTRATO *Haydn* in casa *Esterhazy*, postovi alla testa di una grande orchestra, e assunto al servizio d'un padrone dovizioso, illustre e amantissimo di musica, si può dire, amico, che slanciato fosse da quel momento nel mare dell'armonía l'*Hyadenio* vascello. Noi lo vedremo, come quello di *Giasone*, di *Colombo*, di *Anson* scorrerne tutte le acque, scoprire nuove terre, e tornarne ricco d'auree conquiste, fatte in mezzo a qualche naufragio. E *Giasone*, e *Colombo*, e l'*Anson*, per continuare l'allegoría, ebbero pure le loro traversíe, ma nullameno nessun nome sorpassò il loro. Quelle d'*Haydn* non furono molte, nè gravi, e la sua gloria vivrà finchè viva il gusto per l'arte, ch'egli tanto promosse, e dilatò.

Dividonsi le fatiche dell'*Haydn* in tre classi: le musiche instrumentali, le sacre e le teatrali. Nelle prime fu primo fra tutti. Nelle seconde aprì una nuova scuola che in mezzo a' suoi difetti di genere che vi rileverò a suo tempo,

gareggia con qualsisia delle prime. Nelle terze non fu che stimabile, e per più ragioni, che dirò a suo luogo. Una sola ve ne voglio addur subito, ed è, che in queste fu imitatore, laddove nelle altre era creatore. Parleremo partitamente d' ognuna.

Già molto vi dissi della prima, nella quale va egli singolarmente osservato, perchè è la sua propria. Nell' altre ebbe e compagni e predecessori di gran merito; in quella non ebbe alcun vero predecessore, emulo il solo *Mozart*, al quale intendo far onore così chiamandolo, mentre, essendosi levato quest' astro, quando il pianeta *Haydiano* era già in pieno meriggio, potè il secondo giovarsi della luce del primo; e se gli compete talvolta la gloria d' averlo (parlo della musica instrumentale) eguagliato, una parte di questa gloria stessa ridonda sull' *Haydn*, che gli aperse le vie da prima a tutti sconosciute.

La musica strumentale d' *Haydn* è formata di sinfonie da camera a più e meno strumenti, e sinfonie da sala a piena orchestra. Le prime sono *duetti*, *terzetti*, o *trio*, che vogliamo chiamargli, *quartetti*, *sestetti*, *ottavetti*, *divertimenti*. Appartengono a questa classe le sonate *a solo* di cembalo o pianoforte, quelle *a quattro mani*, *le fantasie*, le *variazioni*, i *capricci*. Le seconde sono, *sinfonie a tutta orchestra*, *concerti* per varj strumenti, *serenate* e *marcie*.

Le più mirabili fra le sue composizioni di tal genere sono i *quartetti*, e le *sinfonie piene*. Quando *Haydn* uscì nel mondo, i *trio* erano li più di moda. La sufficiente armonía che fornir puonno tre strumenti, e la facilità di riunir tre sonatori, li facevano anteporre alle composizioni più numerose di parti.

Haydn pel baritono solo fece 125 *trio*, pel violino ne compose 25, pel flauto 2, pel cembalo 29. Ma trovandosi nel *quartetto* una armonía perfetta, e campo e materia a più ricchezza e grazia di melodía, ben presto il nostro autore si rivolse al *quartetto*, e lo portò al sommo della perfezione. Li primi 19 passano, presso i dotti, per piccoli divertimenti notturni perchè sono meno studiati, e non hanno tutte le parti egualmente essenziali. I più squisiti cominciano dal n.° 20. Ognuno di questi *quartetti* dal 20 al 82 sarebbe bastato a dar nome di classico al suo autore. (1) Gli *ottavetti* sono 17, li *divertimenti* 20,

---

(1) Un amico mio s' immaginava nell' udire un quartetto d' *Haydn* d' assistere ad una conversazione di quattro amabili persone, e questa idea mi è sempre piaciuta, perchè molto si avvicina al vero. Sembrava a lui di riconoscere nel violino primo un uomo di spirito ed amabile, di mezza età, bel parlatore, che sosteneva la maggior parte del discorso da lui stesso proposto ed animato. Nel secondo violino riconosceva un amico del primo, il quale cercava per ogni maniera di farlo comparire, occupandosi rare volte di

le *sinfonie a grande orchestra* sono 180, li *concerti* 13, le *serenate* 6, le *marcie* 12. In tutto i componimenti di musica strumentale sono 520. A questi io non posso a meno, per la verità della cosa, di aggiungere quelle sette composizioni che sono sette capi d'opera, e portano il titolo di *sette parole*. Nella mia prima ve ne farò la storia.

Egli è in questi tanto numerosi lavori, e singolarmente ne' *quartetti* e nelle *sinfonie a tutta orchestra*, che l'*Haydn* spiegò le ali del genio, e mostrò l'abbondanza e l'originalità del suo mirabile talento. Fa in vero maraviglia, quando si osserva, che in questi 527 componimenti instrumentali, scritti nel decorso di 50 anni, egli non si è copiato mai, non si è mai ripetuto.

---

se stesso, ed intento a sostenere la conversazione, più coll'adesione a quanto udiva dall'altro, che con idee sue proprie. Il *Basso* era un uomo sodo, dotto e sentenzioso. Questi veniva via via appoggiando con laconiche, ma sicure sentenze il discorso del violino primo, e talvolta da profeta, come uomo sperimentato nella cognizione delle cose, prediceva ciò che avrebbe detto l'oratore principale, e dava forza e norma ai di lui detti. La viola poi gli sembrava una matrona alquanto ciarliera, la quale non aveva per verità cose molto importanti da dire, ma pure voleva intromettersi nel discorso e colla sua grazia condiva la conversazione, e talvolta con delle cicalate dilettose dava tempo agli altri di prender fiato. Nel rimanente più amica del *Basso* che degli altri interlocutori.

Soltanto, e ad arte, qualche rara volta nella sua musica vocale replicò qualche passo conosciuto delle sue sinfoníe. Ne esiste un esempio bellissimo nell' aria dell' agricoltore nell' oratorio delle *quattro stagioni*, in cui d' un bell' andante d' una sua sinfonía ne fece una bell' *aria di basso*, che solo vorrebbe essere finita con un po' più di brio per essere perfetta.

Già vi scrissi quanto poteva bastarvi, della natura e degli elementi del suo stile in altra mia lettera, onde nulla mi rimane a dirvi sulla teoría del medesimo. Alcuni, come il *Krommer*, il *Pleyel*, il *Förster*, il *Girowetz* e *l' Haensel*, per tacer d' altri, bramosi d' indovinarne il segreto, si posero saggiamente a mettere in partitura le dette composizioni, e ne trassero, l' *Henzel* ed il *Krommer* singolarmente, visibil vantaggio rapporto alla maniera di distribuire fra le parti la melodía. Potete, volendo, adottare questo metodo, e da voi stesso aggiungere cognizioni pratiche a quanto vi ho riferito. Il di più che potrei dirvene, non è discorso da farsi per lettera. Vi vorrebbe l' ispezione stessa dei componimenti; ed al cembalo si fa meglio questa discussione, che al tavolino. Mi limiterò quindi a parlarvi alcun poco della parte, dirò così, poetica del suo stile, e del carattere rettorico, che ad esso appartiene.

Li suoi *allegri* per lo più vivissimi, e insieme robusti, v' involano a voi stesso. Cominciano di

solito da un breve, facile e ben chiaro tema. Ma innoltrando acquistano, mercè un lavoro magistrale e talvolta tinto di serietà, un carattere misto d' eroico e di comico che diletta ed impone. Queste tinte di serio non sono ivi introdotte a caso, ma per produrre delle sorprese, ed un effetto più sicuro e determinato, siccome ne' quadri del *Caravaggio* o del *Rembrant*, i grandi oscuri posti vicino alle grandi masse di lume. L' autore trae partito da tutto ciò che l'armonía, il modo e la forza degli instrumenti, non che l'indole loro, puonno somministrare. Non v' è idea semplice o strana, che non divenga magistrale, maneggiata da lui. Egli coi rivolgimenti, colle trasposizioni, colle divisioni, cogli effigiamenti varj, che sa darle, la rimpasta, la modifica, la nobilita e ve la rende quale voi non v' avreste mai immaginato potesse riuscire. Nessuno seppe meglio dell' *Haydn* = *ex fumo dare lucem.* =

La franchezza e la solidità del contrappunto, sostenuta da una facondia d'idee inesausta e da una accortezza tutta sua, lo rende padrone dispotico dell' uditore. Egli vi strascina a sua posta per vie inusitate, e vi fa percorrere degli spazj indefiniti ed ignoti; vi conduce in abissi, dai quali voi non sapete come potrete uscirne, ma una tale confidenza v' inspira, e con tal fascino vi circonda, che vi lasciate in balía di lui, sedotto dalla magica forza del piacere sempre ri-

nascente. Sprofondato ch' ei v' abbia, con naturalezza e facilità sorprendente vi richiama dalla voragine alla chiarezza del giorno. Questi artificj egli suole riserbarli per le seconde parti de' componimenti per lo più condotte in maniera dotta e tutta sua. Quello che dico degli *allegri*, ditelo dei *finali*, o sia dei *presti* e dei *rondò*.

Gli *andanti* e gli *adagj* sono di più generi. In questi secondi si scorge lo stile grandioso. Il loro periodo è largo, rilevato, rotondo, ed ogni membro n'è ben chiaro e distinto. Essi voglion essere sonati con energía, anzi che con dolcezza. Hanno più le bellezze e le proporzioni di una Giunone, che quelle di una Venere. Più gravi che leziosi, spirano la robusta e posata dignità caratteristica de' tedeschi. Negli *andanti* questa dignità si lascia vincere da una moderata allegría, che non giunge però mai a farla sparire del tutto. E negli uni e negli altri prorompe di tanto in tanto l' autore in una tal qual petulanza d' idee, in un eccesso, dirò così, di robustezza che anima, rallegra e rinvigorisce tutta l' opera, ma che non ne esclude la passione e il sentimento.

Talvolta, sì gli *allegri* che gli *andanti* di *Haydn* sembrano non aver tema. Si direbbe che il lavoro comincia dalla metà, ma per pazzi che sembrino questi cominciamenti, nel progredire che fanno, si vanno via via ordinando e spiegando per modo, che ne risulta un tutto armo-

nioso e dotato di tanta ragione, che in ogni sua parte la maestría ne attesta dell' autore.

I suoi *minuetti* sono capi d' opera. Questi piccoli parti, sì ricchi d' armonía, d' idee, di bellezze, e figli proprio del genio, sono tali che con ognun d' essi si potrebbe formare una sonata: veri diamanti di miniera e sì ben lavorati a faccette, che brillano da tutte le bande. Le seconde parti, per lo più comiche, strane e dotte quanto mai, sorprendono per la loro novità. Se poi l' autore aggiunge al *minuetto* un *trio*, potete scommettere senza paura, che è lavoro stupendo, bello, nuovo, e d'un effetto immancabile.

In generale il carattere della musica strumentale di *Haydn* è quello di essere immaginosa e romanzesca. Il suo stile riunisce ed affastella tutti i generi arditamente. Avrebbe torto chi cercasse in lui la virgiliana misura. *Haydn* è l' Ariosto della musica. Vola il suo genio per tutt' i sentieri. La sua immaginazione apre i tesori d'ogni bellezza, e ne dispone a sua voglia. La sua musica è una magica dipintura, la quale vi presenta ad ogni tratto il maraviglioso e il seducente, accompagnati da una varietà senza pari, ed animati da colori vivissimi e sì bene accordati fra loro, che incantano. Io credo che la grande magía di questo stile consista in un carattere di libertà e di gioja dominante, che spicca in tutte le composizioni di questo mae-

stro. Quando il contrappunto o altre regole vogliono trattenergli il volo e incepparlo, egli si ribella; segue il suo capriccio, e scrive al margine per conforto de'rigoristi: licenza. Ma queste licenze sono per lo più diamanti pel vero genio.

» Poi dalle leggi usate
» Con felice disordine si parte,
» E rapisce una grazia, una bellezza
» Che nascosa sedea di là dall' arte.

CRUDELI.

Errori, bestemmie, sacrilegj, gridino pure i pedanti; osservandone l' effetto, dovranno dire con noi:

» *Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus.* »

HOR.

Anche il *Galuppi* soleva commettere di simili misfatti nelle sue Messe, e diceva poi agli scolari = Avete sentito? Avete notato? Ma bisogna esser *Galuppi* per farlo =

In quanto alla gioja, è questa *Haydiana* esultanza tutta ingenua, tutta naturale, schietta, infrenabile, perenne. Regna essa negli *allegri*, si travede ne' *gravi*, e scorre per gli *andanti* in maniera sensibile ed evidente. Nelle composizioni poi nelle quali dal ritmo, dal tuono, e dal genere si vede che l' autore ha voluto inspirare la tristezza, questa ostinata gioja, non potendo mostrarsi a viso scoperto, si trasforma in forza, in energía. Osservandola bene, non è dolore

quella sua tetra gravità; è gioja costretta a mascherarsi. Si direbbe la gioja d' un barbaro, d' un selvaggio; ma compungimento, tristezza, afflizione d' anima, non mai. In due o tre casi soli l'*Haydn* seppe essere tristo davvero. In un versetto del suo Stabat Mater, ed in due *adagj* delle Sette parole.

L' uomo da questa, ora palese, ora occulta maga si lascia allettare, sedurre, involare a se stesso, e la musica d' *Haydn* ottiene fra gli uditori quella superiorità, che ha l' uomo di umor gajo nelle società.

» *Nil ego contulerim jocundo* »
» *Sanus amico* »

Diceva Orazio e aveva ragione. Se poi a questo buon umore s'accoppia lo spirito, la dottrina, la naturalezza, la prontezza, un uomo tale attrae a se gli animi di tutti, e felice chi può ascoltarlo! Tale si è la musica d' *Haydn*.

Nella nuova edizione dell'Enciclopedía per ordine di materie, leggesi alla pag. 76 articolo *Alemagna* nel primo tomo della scienza musicale il seguente di lui breve, ma molto veritiero giudizio = *Tous ces differents sinfonistes:* (diversi celebri compositori di musica instrumentale): *ont un caractère et un mérite propre, mais il faut en convenir, tous la cedent a l'inépuisable Haydn pour l'invention, et originalité. Il réunit toutes les ressources de la science aux charmes du goût. Il est noble, et gai, plein de grace et de force, sim-*

ple avec une varietè infinie, il réunit aux tournures des chants les plus aimables, les plus grands effets d'orchestre. =

Mi rimarrebbe, per essere di parola, a parlarvi in questa mia della origine e ragione delle sette sinfoníe, dette le *sette parole*; ma permettetemi ch'io ciò differisca sino alla mia prima, in cui vi darò ragguaglio di alcune altre sue sinfoníe, unendovi le notiziole storiche, che ad esse appartengono, e lascerò scorrere la penna su d'un' altra qualità bizzarra del nostro maestro, nella quale egli non fu meno mirabile, che nelle già esposte. Addio.

LETTERA SETTIMA

Vienna 1 novembre 1808.

Nugæque canoræ.

HOR.

HAYDN interrogato quale egli stesso preferisse di tutt' i suoi strumentali e vocali lavori, rispondeva sempre: *le sette parole*. In queste sinfonie

» Spiega con tal pietate il suo concetto,
» E il suon con tal dolcezza v' accompagna,
» Che al crudo inferno intenerisce il petto.

Eccovene l' origine. Solevasi ogn' anno celebrare in Madrid ed in Cadice nel giovedì santo la così detta funzione dell' *Entierro*, cioè il funerale del Redentore. Questa sacra cerimonia si eseguiva con pompa straordinaria. Una musica adattata e di grande impegno doveva occupare gl' intervalli che il sacro oratore frammetteva alla spiegazione d' ogn' una delle sette parole pronunziate da Nostro Signore Gesù Cristo in croce. I direttori di questo religioso spettacolo mandarono manifesti per l' Europa, con cui, assegnando un bel premio in oro, invitavano i maestri di musica a comporre delle sinfonie a piena orchestra, ognuna delle quali facesse allusione ad una delle succennate sante parole. Il solo *Haydn* osò affrontare questa impresa del

tutto nuova: scrisse quelle sì espressive e stupende sonate, e le spedì. Accolte, ammirate ed esaltate senza fine, ben presto si sparsero per tutta Europa. Sarebbe un portar vasi a Samo l'esporvene a parte a parte le bellezze. Chi le conosce e le sente meglio di voi, la cui ammirazione per *Haydn* nacque da queste stesse sinfonie? Continuerò dunque la storia loro. Alcuni anni dopo venne capriccio al consigliere *Friedberg* al servizio del principe vescovo di Passavia e fratello del vivente maestro di tal nome, uomo amantissimo di musica e versato nell' arte, di aggiungere le parole ed il canto a quell' enfatica e divina musica instrumentale. Si rivolse per tal fine al maestro Michele *Haydn*, fratello del nostro Giuseppe e maestro di cappella a Salisburgo. Questi, come dissi, profondissimo nella sua scienza, accettò un impegno sì arduo e da spaventare un *Monte-verde*, un *Palestrina*. Il consigliere compose le parole, ed il maestro Michele, senza toccar nulla della musica strumentale, la fe' diventare accompagnamento, aggiungendovi il canto a quattro voci e a tutto rigore e precisione di contrappunto. Riuscitogli a maraviglia il lavoro, lo inviò al fratello, e questi non solo l' approvò, ma lo fece eseguire più volte, e lo lasciò correre di poi nel pubblico come fatica sua. È certo che l' *Haydn* era capacissimo, impiegandovi però molta pena, di fare quanto il fratello suo aveva fatto. Il fondo,

su cui si esercitarono i due fratelli, era tutto di Giuseppe, onde sarebbe farisaica accusa, qualora di plagio accusar si volesse il nostro *Haydn* d' aver riguardato come lavoro e proprietà sua questo dono fraterno; tanto più che nel così oprare, dava al fratello la più lusinghiera prova del grandissimo conto che ne faceva. Di fatti, finchè visse, ben lungi dal lagnarsene, il maestro Michele andò superbo di questa approvazione di fatto, datagli dal celebre suo fratello di carne e di mestiere.

Alcune altre sinfonie di *Haydn* furono scritte pei giorni santi. Si sonavano esse nella cappella d'Eisenstadt, in quella della imperiale corte, ed in altre chiese in tali sacre ricorrenze. Sono scritte in *Gesolreut*, *Delasolré*, *Cesolfaut minore*. In mezzo al dolore che esprimono, si fanno sempre tralucere la caratteristica vivacità *Haydiana*, e qua e là hanno dei cenni di collera, con che forse l' autore prendeva di mira i peccatori e gli Ebrei.

Altre sinfonie briose e solenni furono composte pei giorni onomastici e natalizj de' principi suoi padroni, o per qualche altra occasione festevole di casa *Esterhazy*. Maria Teresa onorò più volte il principe Nicola colla augusta sua presenza, recandosi al di lui castello. Una sinfonía nuova d' *Haydn* non mancava mai in tale circostanza di far parte dei divertimenti dati alla adorata sua sovrana.

Diverse ne scrisse per commissione di stranieri; alcune per la loggia de' Franchi-muratori, altre pel concerto spirituale di Parigi. A Londra per l'impresario *Salomon*, direttore del concerto ivi da lui stabilito. Altre in Vienna pei principali signori, e varie pei stampatori di musica. Ma la maggior parte della sua musica fu composta pei principi suoi padroni. Ho già accennate le ragioni di alcune composizioni. Eccovi la ragione di altre che vi divertirà.

Con una fisonomía piuttosto burbera, ed una specie di laconismo nel discorso, il che sembra indicare un uomo cupo e malinconico, l'*Haydn* era lepido, gajo, scherzevole e buffone per natura. Questo suo carattere si sviluppava principalmente quando si trovava in compagnia di persone, che nulla glie ne imponessero, quali erano i professori di musica suoi colleghi, o altri al servizio del principe. Preferiva il pranzar con essi, a qualunque lauta mensa. Allora egli buffoneggiava per tutto il tempo della tavola ed era amenissimo. Questo suo carattere lo portò a scherzare più volte colla sua dotta penna, e produsse in quel genere di bellissimi e veramente originali capricci. Lo scherzare dottamente è stato quasi sempre uno de' talenti delle persone di genio. Abbiamo sapientissimi scherzi in musica di altri valent' uomini, e mi permetterete ch' io, che nulla più amo che il ridere, vi sfoggi qui alquanto della mia buffonica erudizione.

La più antica delle bambocciate musiche ch' io mi ricordi si è quella del celebre maestro *Merula*, uno dei più profondi contrappuntisti del suo secolo, nel quale la musica non era che contrappunto; immaginò egli una *fuga* di ragazzi che recitano, senza saperlo ben a mente, e declinano il pronome *qui quæ quod*. Gli imbrogli, le confusioni, le sconcordanze, e i scerpelloni, che pigliano que' poveri ignorantelli, e il pedagogo che li sgrida, formavano il soggetto di questo componimento, e facevano smascellare delle risa cantori, ed uditorio. L' esito felice di questa prima prova diè coraggio al *Merula* di comporne una consimile sull'*hic hæc hoc*, che non riuscì men saporita. Era di quei tempi, *idest* nel principio del 1600, che si componevano, e non per cèlia, i canoni a rovescio, che perciò si chiamavano *gamberini*, o *canerizanti*; e Salvator *Rosa*, alzato l'inutile flagello della satira, cantava per ciò con tanta ragione e sì poco frutto:

» Son le musiche corde armi di Lete»

Il celebre gentiluomo veneziano *Marcello*, quell' uomo gravissimo e tanto sublime nel suo stile sacro, che fu soprannominato il Pindaro della musica, non isdegnò neppur esso di *equitare in arundine lunga*; e compose quel tanto celebrato pezzo a due cori di sole *voci bianche*, cioè soprani, e contralti, onde mettere in derisione questa classe di uomini dimezzati, pei quali

egli nutriva una costante antipatìa per più ragioni. I cantanti rappresentavano due greggie di pecore, che irritate le une contro le altre, co' loro belati facevano un ridicolissimo concerto.

Più comica ancora si fu quella lettera ch' egli scrisse a nome d' un supposto professore di canto, il quale rendeva conto alla celebre virtuosa Vittoria *Tesi* delle opere dei teatri di Venezia e di alcuni famosi cantanti che vi figuravano. Ogni volta che si nominava uno di essi, il *Marcello* faceva sentire i loro passi favoriti, i loro modi, le affettazioni, i gorgheggi, le cadenze, i fioretti d' ognun d' essi, e ciò era fatto con sì fedele e grazioza caricatura, che subito si distingueva dal carattere il cantante, e non si potevano trattenere le risa. Satira d' un genere veramente saporito.

La più amena però delle bizzarrie del *Marcello* si fu quella intitolata il *Capriccio*, in cui un' altra volta si divertì quel brav' uomo alle spalle dei canori eunuchi. Cominciamo dai versi fatti dal *Marcello* medesimo, poi vi dirò della musica:

„ No, che lassù nei cori almi e beati
„ Non entrano castrati,
„ Perchè scritto è in quel loco. . . . „

NB. Fin qui cantavano a quattro, due bassi, e due tenori. Il soprano allora usciva a solo dicendo:

„ Dite: che è scritto mai? „

Rispondevano i bassi e i tenori in tuono gravissimo :

» Arbor che non fa frutto
» Arda nel fuoco. »

Al che il soprano soggiungeva = ahi! ahi! = L'ideale di questo pezzo, e il carattere sono stupendi; ma il suo principale effetto sta nella estrema distanza, in cui l' autore ha collocato i suoni acutissimi del soprano, e i profondi degli altri, cosicchè ne riesce quanto espressiva, altrettanto ridicola la melodía, e sembran venire alle prese gatti e leoni.

Persino il *non-canto* de' cappuccini fu messo in musica dall'*Iomelli*. Ognun conosce la monotona maniera di salmeggiare di que' religiosi, che non escono mai di tuono e soltanto romoreggiano susurrando, nè mai usano canto, avendone anzi un espresso divieto. Il *Iomelli* non si sgomentò per questo, e scrisse un coro curiosissimo, in cui l' armonía, che pur vi aveva magistralmente introdotto, non escludeva il carattere di quella insipida salmodía appoggiato ad un pedale, ed era la più ridevol cosa del mondo. Non credo che vada riferito fra gli scherzi il coro magistrale di *Gluck* nell'*Alceste*, in cui li diavoli cantano in un tuono solo = e vuoi morire, o misera? = intanto che gli accompagnamenti modulano a maraviglia bene sotto quel pedale d' inferno. È tratto sublime di genio, e non scherzo.

Galuppi, a cui tanto deve l'opera buffa, e la chiesa, s'avvisò egli pure di ridere armonicamente a spalle altrui, e pose in musica la sinagoga degli Ebrei, che sforzava a smascellarsi delle risa quegli stessi contro cui era fatta. Scrisse pure un coro di donnicciuole, che vengono a lite fra loro in un mercato di Venezia. Anche il *Paer* fece non ha molto una sinagoga per un privato divertimento di una casa sovrana, ed è molto bella ancor questa.

Ma in nessun luogo queste mattíe furono più in voga che a Vienna verso la metà del secolo prossimo passato. Si soleva in quella grande capitale nella sera di s. Cecilia far musica in tutte le case, ed era usanza che i più gravi compositori uscissero fuori in tale occasione con musici strambotti a divertimento della brigata. Fu in una di queste sere che l'*Aumann* maestro del rinomato *Albrechtsberger* produsse quella sua famosa Messa, che non si può mai cantar sino alla fine pel gran ridere che promove. Si chiama la Messa dei contadini. L'autore vi divide le sillabe una dall'altra, le ripete, le accozza, le ricompone, e forma con ciò un balbettío, e de' contra-sensí tanto strani e ridicoli che non si regge nè a cantarla, nè a sentirla. Questa babilonia ha inoltre il pregio d'essere scritta a tutto rigore di scienza, ed è zeppa di belle e dotte invenzioni, suggerite al compositore dalla stramba decomposizione istessa delle parole. Que-

sto bel matto era un padre agostiniano di s. Floreano nell'Austria, e fu teoretico veramente profondo.

Un altro religioso non men dotto e più celebre di lui va nominato in questo genere, ed è il padre *Martini* di Bologna. Chi non conosce i suoi canoni berneschi? Quello delle *campane*, quello degli *ubbriachi*, quello delle *vecchie monachelle*, e cento altri lepidissimi di questa fatta?

Il padre maestro *Trejer* valoroso contrappuntista di Firenze fece quel curiosissimo canone a quattro, intitolato *il ponte di santa Trinità di Firenze*. Sanno i Fiorentini, che su quel bellissimo ponte accorrono li venditori d'ogni genere di frutta e di utensigli, e vi fanno un chiasso del diavolo per tirare ciascuno a se stesso i passeggieri. Questo frastuono di voci e caratteri diversi prese egli facetamente ad imitare con tanta precisione, che a chi l'udiva sembrava proprio di trovarsi in quel luogo, e vi sentiva per sino il romore delle carrozze, non che le grida de' barcaruoli d'Arno, miste a quelle de' venditori.

Anche il celebre *Clementi*, l'emulo del *Mozart* nelle sue composizioni pel gravi-cembalo, ed unico forse in oggi nella maniera insuperabile di sonare quell'instrumento, pubblicò in Londra un saggio di ritratti armonici assai bizzarro. Intraprese egli a contraffare i più noti compositori di cembalo de' suoi giorni: il *Mo-*

zart, l' *Haydn*, il *Kozeluch*, lo *Sterkel* ec., non che se medesimo. E intitolò la sua galleria: *caratteri musicali*. Il pregio di questo scherzo consiste nell' avere l' autore così ben colta la fisonomía dell' ingegno d' ognuno de' suoi originali che, senza altra notizia, chiunque, pratico delle loro opere, si pone ad eseguire queste sonatine composte d' un preludio e d' una cadenza, indovina a dirittura il maestro di cui si tratta. Non ha lasciato l' autore in mezzo alla fedeltà della imitazione, di rallegrare il soggetto con qualche saporito frizzo d' una satira delicata, appoggiando qua e là su quelle affettazioni o sviste, in cui taluno dei suddetti originali cadeva talvolta: scherzo in vero degno di quel felicissimo ingegno.

Va pur nominata fra i dotti scherzi la bellissima *fuga* trillata del *Porpora*. Se ne viveva povero ed ozioso in Vienna questo maestrone al tempo di Carlo VI. La sua musica non piaceva a quell' intelligente sovrano, perchè troppo piena di trilli e di mordenti. L' *Hasse* aveva fatto un oratorio per S. M. e glie ne fu ordinato un secondo. *Hasse* che stimava il *Porpora*, ed era ottima persona, pregò il direttore della musica di corte perchè ottenesse da S. M., che, in vece sua, il valente *Porpora* scrivesse. Fattane la proposizione al sovrano, rispose egli da prima che non amava quello stile caprino e balbettante; ma, lodata la generosità del richiedente, finì col dire

che, se ciò stavagli a cuore, glie lo accordava. *Hasse* tutto lieto corre colla buona novella al collega, ma lo avverte di moderarsi ne' trilli. *Porpora* scrive, e per tutto l'oratorio non mette un trillo, un mordente. Si fece al solito la prova generale davanti all'Imperatore, il quale incantato della nuova maniera del *Porpora*, andava dicendo = È tutto un altro: non vi son trilli; = quando eccoci alla *fuga* che chiudeva il sacro componimento, e che? Comincia il tema da quattro note trillate, e d'un trillo passandosi nell'altro, così si forma il soggetto. Ognun sa, che nelle *fughe* il soggetto scorre da una all'altra parte e si rimescola senza mutarsi. Quando l'Imperatore, che dicono non rideva mai, udì nel gran pieno della *fuga* questo diluvio di trilli che pareva una musica di paralitici arrabbiati, non potè più contenersi, e proruppe in uno scoppio clementissimo che fece poi la fortuna del *Porpora*.

Ma per venire agli scherzi del nostro *Haydn*; se no, non la finirei mai colle care pazziuole di tanti; incominciò egli da uno in vero novissimo, e se lo lasciò uscir di mano poco dopo l'ingresso suo in casa *Esterhazy*. Aveva l'accorto maestrino osservato che i virtuosi di quella orchestra gli erano poco favorevoli. Sapeva di non meritarlo e però, senza corrucciarsene, prese a correggerli in una maniera giocosa, e tale da affezionarseli anzi che allontanarli da

se maggiormente. Gli avveniva dalla succitata indisposizione degli animi, che alcuni sonavano senza energía, il che era la morte di una musica tutta fuoco, altri con qualche pretesto se ne andavano alla metà dell' opera, altri per disattenzione sbagliavan le *battute d'aspetto*. *Haydn* immaginò una sinfonía nella quale, senza apparenza di errore nella cantilena, o difetto dell' armonía, l'un dopo l'altro gli strumenti si sperdessero. Cessa nella medesima da prima uno strumento, quindi un altro, quindi i corni, e via via come eclissandosi, dal primo all'ultimo, successivamente spariscon tutti e rimane solo il violino, tutto confuso e rosso di vergogna per trovarsi unico in ballo, e dubitando d'aver sbagliato per sua colpa. Le sorprese vicendevoli di questi sonatori danno occasione graziosa di ridere a chi è edotto dell' artifizio, tanto più che all' ultimo l' orchestra tutta in corpo suole accusare il povero copista di quegli errori che nel fatto non esistono. Mi diceva chi fu presente alla prima esecuzione di questa sinfonía, fatta davanti il principe *Esterhazy*, e (ad arte) senza aver premessa la solita prova, che la scena fu proprio deliziosa; dopo molte reciproche accuse e discolpe, alla fine, replicandola colla massima attenzione, s' accorsero que' professori, che il solo loro torto era quello di non essere bastantemente penetrati del raro talento del nuovo maestro, e ben presto si cor-

ressero a segno, che lo risguardavano poi come il Dio della musica.

Mancherei al dovere di storico fedele, se qui non vi dicessi che in due altre maniere si racconta l'aneddoto di questa capricciosa sinfonía. Eccovele amendue.

Il defunto principe *Esterhazy* (dice un foglio tedesco) nel 1772 aveva risoluto di congedare la sua orchestra; con che restavano senza pane que' professori. *Haydn*, il solo non compreso nella legge, fu commosso dalla sorte de' suoi colleghi, e studiò la maniera di distorre S. A. da questa determinazione. Che fece egli? Inventò una sinfonía, in cui verso la fine cessassero l'un dopo l'altro tutti gli strumenti. Di mano in mano che ciò succedeva, il sonatore, istruito dal maestro di quanto doveva fare, piegava la sua carta, riponeva il suo strumento, e spenta la candela, se ne andava. All'ultimo rimasto *Haydn* solo, fece la sua riverenza al principe, e mostrò di volersene andare egli pure. Il buon Signore penetrato il senso della composizione, ed intenerito, gridò all'*Haydn*: = dove vai? tutto resta come prima. =

Ma non è così che in casa *Esterhazy* si racconta la storia di questa sinfonía. Udite la terza. Il principe *Esterhazy* nel tempo che incominciato aveva a rifabbricare grandiosamente il suo castello, soleva passarvi molti mesi dell'anno, ed allora conduceva seco la metà sola della sua

orchestra forse per oggetto d' economía, o più verosimilmente, per non avere sufficiente luogo d' alloggiare tante persone in una casa tutta sottosopra, e ingombra di attrezzi e d' artigiani. Sceglieva allora d' ordinario S. A. li sonatori più giovani, e non permetteva loro di condurre le mogli. Questi soffrivano per tale separazione, e se ne dolevano col maestro, il quale, cercando il modo di far intendere al padrone la pena e il desiderio di que' divorziati per forza, ideò la detta sinfonía. Quando venne il momento di eseguirla, il principe, al vedere quello andarsene ad uno ad uno tutt' i membri dell' orchestra, disse all' *Haydn*: = che è questo? = Altezza, rispose il maestro, i poveretti hanno moglie, ed io ho studiato la maniera di non tenerli qui troppo. = Il principe che era di ottimo cuore, prese la cosa pel suo verso, e all' indomani ebbero tutti la permissione di tornarsene alle loro consorti. Scegliete delle tre quella che più v' aggrada. Soggiungerovvi solo che ognuna mi fu raccontata da chi pretendeva d' essere stato testimonio oculare. Ora andate a credere alle storie, anche narrate dai sincroni e dai presenti al fatto (1).

---

(1) Il signor *Diez*, che diede alla luce ultimamente una specie di biografia d' *Haydn*, comunicatagli da lui stesso

Un' altra non men curiosa invenzione fu quella della sinfonía intitolata la *Fiera dei fanciulli*. *Haydn*, senza saper di fisica e d'acustica, s'era avvisto che tutt' i corpi percossi fortemente sono più o meno sonori: ciò posto, diceva egli, tutto diventa strumento in mano di chi sa usarne. Mosso da questo principio, andò un giorno alla fiera d' un villaggio d' Ungheria, e comperatavi una cesta di que' piccoli strumentuzzi da fanciulli; chitarrini, trombettine, zufoletti, violinetti, cuccù, molinelli, tamburini e simili attrezzi da ginegéo, se li portò a casa e posesi a studiare il tuono, la portata e l' indole di ciascuno. Reso ben presto abbastanza dotto in questa scienza da bamboli, compose quella pazzissima sinfonía, in cui figurano a maraviglia, per fin con degli *a solo*, que' strumenti pigmei, e non disdice nè meno all' armonía quel loro quarto o mezzo di tuono, che possano formare.

---

negli ultimi anni di sua vita, riferisce questa terza versione come la vera; su questa biografia del *Diez* vedi l'ultima di queste lettere, in cui si ventila ancora una quarta storia di questa sinfonía, regalataci da due autori francesi in due loro opuscoli sopra *Haydn*.

Il *Pleyel* fece una sinfonía in senso contrario a questa del suo maestro. Egli figurò che li sonatori arrivassero troppo tardi, e l' un dopo l' altro prendesser parte al concerto ch' era incominciato senza di essi.

Un altro felice e comico ritrovato si fu quello di molti anni dopo per tenere, dicono, isvegliati gl' Inglesi, i quali, contentissimi delle composizioni strumentali dell' *Haydn*, quando il modo ne era concitato ed allegro, s' addormentavano poi facilmente allorchè veniva un *andante*, od un *adagio* per istudiato e bello ch' ei fosse. Egli ideò allora un *andante* ameno, dolce, piano e seducente, in cui quando meno s' aspetta, scappa fuori nel maggior *pianissimo* un colpo sterminato d' orchestra, rinforzato da una botta di tamburone, che fa balzar da sedere l' udienza. Questo svegliarino dà un' aria di novità a quella melodía semplicissima, e la rende ancor più gradita.

Devo però dir qui ad onore della verità che l' *Haydn* più volte, quando si parlava di questo *andante*, non volle accordare d' averlo così ideato per domare la sonnolenza inglese, ma bensì al solo oggetto di fare una cosa nuova, e che sorprendesse l' uditorio (1).

Anche l' *Haydn* fece dei minuetti alla maniera del *Bontempi*, i quali si sonano leggendo alla ebraica da dritta a sinistra. Fece de' canoni doppj, de' canoni a tre, dove uno comincia a so-

---

(1) Il sig. *Diez* sostiene la prima delle dette ragioni. Trattandosi di *Haydn* contro *Haydn*, io lascio ad ognuno la libertà di adottare qual più gli piace delle due lezioni.

nare dalla prima riga, un altro dalla seconda, uno dalla terza, eppure, così leggendo e sonando, concertano ottimamente insieme. L' ingegno d' *Haydn* era sì fecondo, che non aveva misura o termine, nè quando faceva da senno, nè quando da burla. La camera in cui dormiva, era tutta tappezzata di canoni scherzosi e bizzarri. Non aveva ommesso di porvene uno, con cui mordeva in contrappunto la capricciosa sua moglie; udite con quale destrezza. Le parole erano: *Hier liegt hausbau mit seiner frau*; sono esse nel basso dialetto d' Austria, e vogliono dire: = qui sta il padrone di casa colla sua moglie: = ma il malizioso compositore, nello scrivere questo canone, in luogo della parola *frau*, lasciò cadere una grossa goccia d' inchiostro, e replicò la macchia ogni volta che tornava quel nome di moglie. Ora dovete sapere che queste macchie d' inchiostro con cui s' imbratta un foglio, si chiamano in dialetto austriaco *saù* che vuol dire porco. Chiunque leggeva o cantava quel canone, vedeva perciò di subito che quel testo così imbrattato voleva significare = qui giace il padrone di casa col suo porco = e questo porco era, per l' *Haydn*, colei che avrebbe dovuto essere il maggiore de' sollievi di un uomo sì caro a tutti.

Scrisse anche a canone un' insegna d'osteria, e fu forse la sola che, dopo quella che dicono

dipingesse il *Correggio*, meritasse l' alloro che la circonda.

Scrisse pure quand' era a Londra varj biglietti in musica, e per fino un ringraziamento alla università d' Oxford, come dirovvi a suo luogo. Basta per ora di scherzi. *Sat prata bibere.* A rivederci presto, e a rivederci con *Haydn* in teatro. Addio.

LETTERA OTTAVA

Vienna 4 febbrajo 1809.

Tel brille au second rang qui s'eclypse au premier.
VOLTAIRE.

Un nuovo campo ci si apre qui, amico, alla gloria del nostro *Haydn*. Già abbastanza noi l' abbiamo osservato in quella parte in cui fu sommo. Osserviamolo ora nella musica vocale, o a dir meglio, mista, in cui aggiunse onore a onore, scorrendone tutt' i rami. Abbiamo di lui musica vocale sacra e vocale profana. Musica da chiesa cioè, e da teatro, e musica inoltre drammatico-sacra, cioè oratorj. Cominciando dalla profana teatrale, mi spiace di dovervi dire, che in questo genere egli non potè essere bastantemente conosciuto, nè quindi esattamente giudicato. Eccovene il perchè: L' *Haydn* scrisse diverse opere pel teatro del principe *Esterhazy*. Queste venivano eseguite in quella corte, e non uscivano da quell' archivio per essere ripetute poi altrove, come succede delle opere pei teatri pubblici le quali, piacendo, sogliono fare il giro dell' Europa, passando da un teatro all' altro. Poi questo stesso archivio arse tutto allorchè incendiò la casa d' *Haydn*, e

allora andò a male molta musica teatrale del nostro maestro. Aggiungete, che ogni compositore da teatro deve adattarsi alle forze dei cantanti, e quelli del teatro *Esterhazy*, senza essere cattivi, non erano poi di quella eccellenza, che si richiede da un maestro per iscrivere liberamente, ed udire poi la sua musica ottimamente eseguita, e rabbellita dai talenti del cantore. Impegnato altresì al servizio del principe non potè uscir l' *Haydn* da Vienna, se non fatto vecchio, ed anche per ciò non iscrisse opere per teatri pubblici. Siamo dunque costretti a giudicare della sua musica teatrale sui pochi pezzi che ci restano della medesima. Se questo giudizio non fosse per riuscire totalmente favorevole all'*Haydn* esaminato su questi avanzi delle sue teatrali fatiche, bisogna riflettere ch' egli non trovò la musica teatrale in quello stato d' infanzia, in cui aveva trovata la strumentale. Questo era un campo già scorso, e mietuto da tanti, prima che l' *Haydn* potesse andarvi a spigolare. Quanti Italiani, ed anche valenti Oltramontani non l'avevano preceduto in questa bella carriera? I *Pergolesi*, i *Vinci*, i *Durante*, i *Leo*, gli *Scarlatti*, i *Fea*, i *Marcello*, i *Gasparini*, i *Lotti*, i *Caldara*, i *Carpani*, i *Latilla*, i *Mancini*, i *Buggieri*, i *Perez*, i *Salinas*, i *Taradellas*, i *Pedrieri*, i *Majo*, i *Lampugnani*, gli *Hasse*, gli *Hendl*, i *Benda*, i *Bach*, i *Buranelli*, i *Gasman*, i *Porpora*, gli *Iomelli*, i *Traetta*, i *Guglielmi*, i *Caffaro*, i *Sarri*, i *Neüman*, i *Logro-*

scimo, i *Piccini*, i *Borroni*, i *Bonomi*, per tacere dei più antichi, de' *Palestrini*, dei *Merula*, dei *Cesti*, dei *Carissimi*, dei *Veracini* ec., i quali tutti portata avevano la musica vocale all' apice della perfezione. Questi giganti della musica teatrale non lasciaron campo all' *Haydn* di primeggiare; che anzi, in quanto alla bellezza del canto, lo vinsero tutti, e vinto fu per anco da molti dei suoi contemporanei (parlo della musica vocale profana) come sono il *Sacchini*, il *Salieri*, il *Paesiello*, il *Sarti*, il *Cimarosa*, il *Zingarelli*, il *Tritta*, il *Winter*, il *Mozart*, il *Bertoni*, l' *Anfossi*, il *Righini*, il *Bianchi*, il *Borghi*, il *Gazaniga*; e lo vinsero anche dopo di essi il *Mayer*, il *Paer*, il *Weigl*, il *Tarchi*, il *Nasolini*, lo spagnolo *Martini*, il *Fioravanti*, il *Farinelli*, il *Portogallo* ec.

Oltre questa considerazione di fatto havvene un' altra da farsi sul carattere dell' *Haydn*. Egli era dotato di grande, vivacissima, e creatrice immaginazione; ma non era egualmente ricco dal lato della sensibilità, per cui si rende un compositore atto alla musica teatrale, fondata sopra il sentimento più che sovra altro. Quella sua giocondità d' anima, quella sua gioja caratteristica nuoceva in lui allo sviluppo delle qualità che richiede la tragedia per musica. Si arroge a ciò, che la sua fantasía aveva d' uopo d' agir liberamente per agir da sovrana, e dominare con sicurezza sull' uditorio. Le parole

la inceppavano troppo nelle cose di affetto, e quindi ella camminava dietro loro; nè con loro volava. Ognun sa che il vero e grande compositore di teatro, se vuol fare il suo dovere,

» Non fa che il verso serva al canto, e al suono,

» Ma ben che al verso il canto, e il suon risponda.

Resti dunque all' *Haydn* il primo posto fra i pittori di paese come al *Lorenese*. Gli resti quello della natura campestre, come al *Berghem*. Sia il primo fra i pittori di battaglie, come il *Borguignone*; il primo tra i fioristi, come il *Van-Hujsum*: egli non avrà nel teatro, ossia nella musica totalmente sentimentale, il posto di *Raffaele*. Troppi sono che lo meritano più di lui. Come vedete, io pongo qui i sinfonisti nella classe de' paesisti, e gli scrittori di musica da canto in quella de' figuristi, nè credo senza ragione. Il *Batteux* ebbe la medesima idea. Se non che anche l' *Haydn* fu talvolta figurista, e un pajo di fiate la fe' da *Michelangelo*, e da *Leonardo*. Lo vedremo in questo genere nel suo grande, quando si parlerà della sua musica da chiesa, e de'suoi oratorj, nei quali ultimi, prevalendo più il pindarico genere, che il drammatico, egli si sollevò mirabilmente e raddoppiò la gloria che si era acquistata come sinfonista. Nol potè nella musica teatrale (che però come vedrete, non lascia d' essere pregevole)

per le ragioni accennatevi, e per un' altra ancora di cui voglio qui parlarvi con un po' più d' estensione.

La musica è in ciò diversa dall' arti sorelle, che in essa il piacer fisico è più dominante e più della essenza sua, che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacer fisico. L'orecchio nostro è così conformato, che gli scuotimenti che a lui cagiona l'aria, veicolo o causa del suono, gli producono un sensibile organico piacere o dispiacere. Un bell' accordo c' incanta; una stonatura ci straccia le viscere. Di tutt'i nostri sensi l'orecchio è quello, che è alle scosse piacevoli o disgustose, forse il più sensibile. L' odorato, il tatto lo sono pure assai: l'occhio lo è meno di tutti. Egli quindi risente pochissimo di piacer fisico. Le idee di corrispondenza, che i corpi estranei destano nell'anima nostra mercè l'impressione che vi fanno, sono perciò maggiori per l' occhio che per gli altri sensi. Mostrate un bel quadro ad un zotico; egli non ne risentirà piacere alcuno, perchè il piacere che si trae dalla vista d' un bel quadro, è quasi tutto intellettuale. Di fisico ve n' ha pochissimo. Fategli sentire all' opposto una bella melodía; non vi sarà insensibile. Ciò posto, se nella musica si sacrifica a qualche altra vista il piacer fisico, essa non è più musica, essa è un disturbo dell' organo che viene agitando.

La melodía, cioè quella successione grade-

vole di tuoni analoghi, che grattano dolcemente, e non urtano in modo spiacevole l' orecchio, è quella che produce principalmente questo piacere fisico, e dopo di lei l' armonía. La melodía consiste nel canto. Un bel canto è la venere della musica, ma altresì è la più difficile cosa ad ottenersi. Non vi vuole che studio e fatica per trovar degli accordi; ma inventare una cantilena nuova è impresa del *genio*; renderla bella è opera del *gusto*. Una bella cantilena non ha d' uopo d' ornamenti, nè d' accessorj per figurare. Volete vedere se una cantilena è buona? Spogliatela d' accompagnamenti. Se resta ancor bella la causa è vinta per lei. Che anzi delle belle cantilene si potrebbe dire ciò che *Aristenete* diceva d' una sua bella. =

» *Induitur, formosa est; exuitur ipsa forma est.* » Vestita, è vaga; nuda, è la bellezza istessa. Col crescere delle cognizioni e del gusto gli uomini hanno voluto accoppiare alla loro maniera solita di esprimersi, che è la parola, la musica, ed han parlato cantando. Ma siccome la forza de' sentimenti e degli affetti si esprime più fortemente, si indica meglio e si dipinge di più vivo colore colle parole, che non coi nudi suoni, ne è venuto, che la musica unita alla poesia, ha dovuto divenir suddita della compagna, e sacrificare bene spesso il piacere fisico alla espressione delle idee. Il *Gluck*, e quegli altri come lui, che talvolta hanno subordinato il canto

alla espressione, sono quindi caduti in errore. = Se volete declamare una tragedia, diceva *Rousseau*, perchè porla in musica? Recitatela, e lasciate la musica in pace. O la musica declama male o la declamazione non canta bene. = Diceva *Cesare* ad un poeta che leggeva dei versi = tu canti troppo, per un che legge; e leggi troppo, per uno che canta. = A quante musiche teatrali si potrebbe a un dipresso fare il medesimo rimprovero! La musica deve fare la prima figura, sebbene serva alla poesia, e al caso estremo: si sacrifichi, dice *Rousseau*, la poesia, ma non mai la musica.

Ciò premesso trovare una melodía che senza tradire la parola solletichi piacevolmente l'orecchio, che aggiunga come per caso, forza al sentimento, mentre che ci sembra quasi totalmente occupata dal pensiere di piacerci da sola. Una melodía, per dir tutto in breve, a cui, se aggiungete le parole, trovate che è bella ed espressiva, e se le togliete, trovate che è musica nondimeno bella. Una melodía che riunisca la verità e la naturalezza alla grazia ed alla novità, senza del quale ultimo pregio non si ottiene il maraviglioso che ha sopra di noi tanta forza; questa melodía è il *non plus ultra* della musica teatrale; l' *hoc opus*, l' *hic labor* che fissò in Italia, per comune consenso delle Nazioni colte, il trono della musica da canto, che non le verrà mai involato. La melodía de'

tedeschi è troppo alterata dalle frequenti modulazioni e dalla dovizia degli accordi. Questa Nazione vuole erudizione in tutto. L'antica de' *Fiamminghi* non era che un tessuto d'accordi privi di pensiero. Quest' altra nazione faceva la sua musica come i suoi quadri: fatica, meccanica e diligenza e nulla più: fino a che non scappò fuori quel demonio di *Rubens*, nato non si sa come in quella scuola. La melodía de' Francesi fu giudicata troppo irregolare, e a sbalzi; languida insieme e feroce. Uniforme troppo si è quella degl' Inglesi, seppur ne hanno alcuna; il simile dicasi di quella de' Russi, e de' Spagnuoli, di cui, dopo due o tre cantilene, voi le avete sentite tutte. Si direbbe che queste due Nazioni, tanto distanti fra loro, non amano la moltiplicità delle idee ne' loro affetti. Una o due; ma profonde, ma costanti, ma indistruttibili. Non bastantemente distinta e decisa è quella degli orientali, che rassembra piuttosto ad un lamento continuato che ad un canto figurato. Musica veramente propria di popolazioni snervate dal caldo e dal libertinaggio.

È d'uopo altresì considerare che la musica teatrale è composta di canto e di strumentale, ossia d'accompagnamenti. Questi accompagnamenti per essere ben fatti, devono essere come le note ad un testo. Essi sono alla melodía ciò che è alla pittura il colorito. Nel canto sta il disegno, nello strumentale l'ornato. Il *Lampu-*

gnani, il *Galuppi*, l' *Hasse*, il *Iomelli* furono i primi a lussureggiare negli accompagnamenti. Perchè dessi non opprimano la parte cantante, devono stare ne' limiti. Appena è loro permesso di sfoggiare alquanto, quando la parola imprende a descrivere una situazione pittoresca, per esempio il giardino d'*Armida*; avendo gli strumenti una scala più estesa della voce umana e molta varietà di suoni, possono più del canto riuscire in queste descrizioni. Di fatti il *Gluck* ne trasse gran partito in questo caso. Possono di più figurare ne' *ritornelli*, e dare qua e là nel decorso de' tocchi energici, chiari e caratteristici, che sono come que' colpi di pennello che ravvivano l' oggetto in un quadro; ma non ne formano il soggetto, nè vi disegnano il contorno. Applicando ora le dette teorie all' autore di cui si tratta, vi dirò, amico, che l' *Haydn* avvezzo a maneggiare l' orchestra, come *Apollo* l' arco, *Ercole* la clava, allorchè scriveva pei soli strumenti; e costretto nella musica da teatro a moderare la sua facoltà inventrice giusta le idee del poeta, ed a contenere il suo sapere instrumentale, si trovò quasi dimezzato l' ingegno, e quasi fuori della sua strada. Siccome però era maestro, e maestro valente, così cambiò lo stile in que' lavori. Moderò la sua immaginazione, diminuì la sua ricchezza instrumentale, rattenne il suo brio, si fe' spesso a ricercare una melodía comandata, piuttosto che

a seguirne una spontanea, (nel che consisteva il miglior pregio della sua) servì il poeta e il cantante. Ma non fu più *Haydn*. Intendiamoci bene. Non v'è, nè v'è stato compositore da teatro, cui la musica d'*Haydn* potesse far torto, qualora gli venisse attribuita. Essa è scritta d'ordinario con una melodía conveniente e non comune. La condotta ne è quale si osserva ne' grandi compositori. Le modulazioni non troppo frequenti, non strane, non forzate. La parte instrumentale è ben distribuita, e non isfoggia più del dovere. La parola e l'affetto vi sono per lo più rispettati. È dunque musica buona e talvolta ottima; ma in generale, a giudicarne da quella che ci è rimasta, le manca quell'estro, quella naturalezza, quel brio, quel marchio da creatore che risplende nella musica instrumentale di questo autore, e ne' suoi oratorj, come pure nelle Messe. Vi replico candidamente: *Haydn* in teatro non è più *Haydn*. Quella sua bizzarría caratteristica sparisce dal momento che il maestro deve, per così dire, ricevere la cantilena dall'azione, dal sentimento, dal luogo, dall'abito, dalle circostanze tutte del poetico soggetto. *Haydn* non comandava sotto alcuno. A tutte queste ragioni in complesso devesi la sua mediocrità teatrale, ch'egli stesso quasi quasi confessava, dicendo però, che se avesse potuto passare in Italia qualche anno e sentirvi que' sommi cantanti, e più di proposito

studiar que' maestri, egli credeva che sarebbe riuscito a distinguersi nella musica da teatro, quanto lo aveva fatto nella instrumentale.

Le opere ch' egli scrisse sono le seguenti:

L'Armida, opera seria, esiste. Un gran critico tedesco dice di essa = l'Armida d' *Haydn* non ha alcuna novità sua propria. Essa è una servile imitazione dei compositori Italiani, = e dice bene.

L' Arianna in Naxos. Questa cantata sente l' *Haydn* da cima a fondo: ha calore, dottrina, sentimento, e va nelle mani di tutti.

La fedeltà premiata. Dramma serio, che credo non si trovi più.

L' Orfeo, esiste, ma non intero.

L'Acide e Galatea, perduta. La poesia n' era del milanese *Migliavacca*.

La Canterina, perduta.

Lo Speziale, esiste.

La Pescatrice, perduta.

L' Incontro improvviso, perduta.

Il Mondo della Luna, perduta.

L' Isola disabitata, perduta.

L' Infedeltà fedele, perduta.

La vera Costanza, esiste.

L' Orlando Paladino, questa non piacque nè meno ad Eisenstadt, esiste.

L' Infedeltà delusa, perduta.

La Didone, parodía.

Die Apoteche. (Tedesche, e perdute.
Dër Rauchfangkehrer. (

Il Congresso delle Lamie.

Ho visto alcuni pezzi buffi salvati qua e là dal fuoco, e sentono il gusto italiano. V' è colorito comico, e stile napoletano. Provano che se l'*Haydn* avesse coltivato questo genere, avrebbe potuto emulare il *Gasman*, e qualunque altro de' celebri suoi compatrioti. Ciò è quanto posso dirvi sulla musica teatrale di *Haydn* senza arrischiare de' giudizj aerei, e divenire ingiusto o adulatore. Non voglio essere nè l'uno, nè l'altro; onde vi basti. Nella prima mia sarò più liberale col nostro amico di quella lode che con penna più giusta, che avara gli compartìi nella presente. Addio.

LETTERA NONA

Vienna 28 febbrajo 1809.

» *Ubi plura nitent in charta*
» *Non ego paucis offendar maculis.*
HOR.

VENITE amico. L'*Haydn*, che fu maraviglioso nella musica instrumentale, che fu stimabile nella teatrale, v'invita a seguirlo nel Santuario, ove

» La gloria di colui che tutto muove »

lo accende e trasporta per modo, che pieno di Dio intuona cantici solenni e focosi, tutti sfoggiando i tesori dell' arte in onore del Dator degli ingegni. Nulla di più giustamente decantato, ed insieme più giustamente qua e là censurato delle sue Messe. Egli, autore di nuovo genere, le rivestì di tanta vaghezza, ed in generale di tanta magnificenza che sono veramente una maraviglia a sentirsi. Le tacce, da cui non v'è modo di salvarle, sono per così dire accidentali, e riguardanti qualche picciola parte di esse, mentre la bellezza che le distingue è piena, solida e fondamentale. Sono quelle prime gli eccessi muscolari di *Michelangiolo*, i lumi falsi di *Rubens*, o gli abiti levantini e veneziani delle cene di *Paolo*, che l' austero critico non può

ammettere in una storia di Gesù Cristo; ma che non tolgono a que' stupendi quadroni l' effetto loro maraviglioso, nè la magnificenza adombrar possono che li distingue. Molte di queste Messe girano per le chiese di Germania, e servono di scuola ai moderni compositori da 30 anni a questa parte. Altre ne possiede il principe *Esterhazy*, che sono altrettanti capi d'opera. Non è qui più vincolata l' *Haydenia* fantasía dal dialogo, nè dalla imperiosa collocazione delle parole, come nelle musiche teatrali, nelle quali egli era costretto a combattere, per dir così, con un braccio solo; ma libera la sua mente ed animata soltanto dall' affetto motore, spazia pei campi dell' invenzione, e favvi pompa di sua ricchezza.

Affinchè concepir possiate quanto promosse l' *Haydn* questo genere di composizioni, concedetemi ch' io vi premetta una breve storia dello stato in cui si trovava la musica di chiesa, allorchè l' *Haydn* vi rivolse i suoi studj e imprese a comporne di proposito.

Fin da' primi tempi de' Gentili, e prima ancora appo gli Ebrei, la musica ebbe parte nelle funzioni religiose. Dobbiamo a questo uso l' essere pervenute sino a noi, sebben prive in oggi di metro e di misura, le bellissime e gravi cantilene greche del canto *gregoriano* ed *ambrosiano*, le quali a giudizio di molti prima d' essere portate nelle chiese ad esprimervi le lodi del

vero Dio, servito avevano all' onore de' falsi Numi. Trovate da *Guido d' Arezzo* nel 1032 le prime idee del contrappunto (1) ben tosto fu

---

(1) *Rousseau*, ch'era tutto melodía, e non sempre ben sicuro nelle sue storiche nozioni, inclinava a credere che il contrappunto fosse una gotica e barbara invenzione delle nazioni del Nord le quali, diceva egli, attesi gli organi loro grossolani, sono allettate più dallo strepito, che dalla dolcezza degli accenti, e delle inflessioni melodiose (*Diction. de mus. article Harmonie*): ma per quanto questo gran ramo della scienza musicale debba ai Fiamminghi, ed agli Inglesi, io Italiano, non posso riconoscere la sua culla altrove che nell' Italia, nella cella cioè del monaco *Guido*, e più ancora nella testa del celebre *Viadana* padre, si può dire, del basso fondamentale.

Del rimanente è verissimo, che i Tedeschi preferiscono la musica piena d' armonía alla semplice e melodiosa. La ragione che ne adduce un medico autore in una operetta sugli usi della musica in medicina è la seguente. Che per *iscuotere i Tedeschi vi vuole più di forza meccanica, e un maggior numero di potenze.* Per altro io ho osservato che, quando loro si faccia sentire una bella melodía, semplice, chiara, entrante, e non comune, la gustano quanto qualunque altra nazione, sebbene non sia caricata di numeri, nè di accordi ricercati e strani. Prova ne sono la *buona figliuola*, l' *amor artigiano*, la *fiera di Venezia*, la *cosa rara*, la *frascatana*, la *molinara*, il *ciabattino*, la *pescatrice*, il *barbiere di Siviglia*, il *matrimonio segreto*, i *gelosi in cimento*, le *gelosie villane*, e tante altre opere de' classici Italiani, e Tedeschi, nelle quali il genio solo si mostra, e non mai la fatica, o la ridondanza degli accessorj. Questi lavori ebbero lo stesso applauso nel centro della Germania, che sulle scene di Napoli e di Roma.

desso introdotto nelle musiche di chiesa; ma queste musiche, da quella prima epoca fino a quella del *Palestrina*, cioè al 1570, non furono che un tessuto di suoni armonici presso che privi di percettibile melodía. Nel 1400, ed oltre la metà del susseguente secolo prendevano i maestri un tema popolare e conosciuto, per lo più dal canto Gregoriano, e v' intrecciavano sopra delle *fughe* e dei *contrasti*, co' quali si formava il canto di tutt' una Messa. Venuto a noja questo metodo, e per uscire dall'usato, distinguersi e render insieme più vaghe ed accette le loro composizioni, presero alcuni maestri per tema delle loro Messe, canzoni profane delle più note. Su quella sola dell' *uomo armato* furono composte più di cento Messe. Passando di stravaganza in istravaganza, vi fu per fino chi fece una Messa sul giuoco dei dadi, regolando cioè la sua composizione su certe combinazioni tratte dai numeri che risultavano dai dadi gettati. Una musica di questa fatta non era che un armonioso problema acustico, sciolto, se si vuole, per l' occhio ma inestricabile per l' orecchio; un vero arzigogolo privo di significato intelligibile, un dottissimo romore, che nulla diceva all' anima, e nulla poteva dirle. Sorse il *Palestrina*; questo genio immortale a cui devesi l' odierna melodía, scosse il giogo. Profondo com' era nella sua scienza, semplificò, purgò, ingentilì l' armonía, ed introdusse nel contrap-

punto una cantilena, grave sì, ma sensibile, continuata e naturale. Il suo esempio fu seguito da altri, ed avvenne allora la felice rivoluzione della musica di chiesa, che in parte dura tuttora. Il vero bello non invecchia mai. Ho sentito io stesso in s. Pietro di Roma della musica sacra del *Palestrina*, che incanta e par fatta jeri. Crebbe questa rivoluzione allora quando sulla fine del 1500 cominciarono i compositori di musiche sacre ad introdurre ne' loro componimenti qualche tinta di musica profana, tolta dalla drammatica che, quantunque fosse da prima figlia dell' ecclesiastica, già faceva de' grandi progressi, e divenuta più libera e variata, guadagnava gli animi di tutti. Ad imitazione della musica teatrale si aggiunsero dappoi alla musica corale gli strumenti, e dicesi che fosse un certo *Agguzani* maestro di cappella romano, che il primo fe' sentire de' salmi coll' accompagnamento dell' orchestra, da lui stesso perciò intitolati *salmi concertati*. Nulla meno lo stile *fugato* si mantenne nella chiesa e nel teatro; ma un po' men rigido in questo che nell' altra, sino al secolo XVIII. Verso la metà di esso cominciò il *Durante* capo-scuola a voler esprimere il senso delle parole, ed andò in cerca di melodíe gradevoli che lo spiegassero, appunto come s' usa nelle musiche teatrali. Chi più, chi meno, i maestri di quel tempo sacrificarono dopo di lui alle grazie ed al sentimento nelle

loro Messe, ne' salmi e negli inni; ma tutti, e principalmente nella Germania conservarono quella vernice di stile *fugato* grave e patetico, la quale sola si credeva potesse segnar la linea di separazione fra la musica sacra e la profana. Non così in Italia. Que' maestri adottarono quasi tutti per tal modo lo stile teatrale anche nelle cantilene del santuario, che non si potè più distinguere una musica dall' altra; e siccome nei secoli precedenti la chiesa aveva dato legge al teatro, nel XVIII il teatro diè legge alla chiesa. Fuori d' una *fuga* al *cum Sancto Spiritu*, non si udì dopo il 1770 che =

» Cantare in su la cetra il miserere »
» E con stile da farsa e da commedia. »

Le *arie*, i *duettini*, e per sino li *recitativi* del teatro, e li *rondò* salirono sulle cantorie con vero scandalo delle cristiane orecchie. *Benedetto* XIV credè di togliere quest' abuso con una bolla, proibendo gli strumenti da fiato, eccettuato l'Organo; ma il vizio non stava negli strumenti, era nelle melodíe e queste continuarono, sostenute egualmente dai violini. Il dottissimo *Mariani* maestro di cappella del Duomo di Savona travagliava già da 20 anni ad un' opera classica sulla melodía, in cui cercava di fissare i generi diversi della medesima. Assegnava egli le regole per formare de' bei canti in ognuno dei detti generi; accennava i confini, i mezzi e le sorgenti della espressione musicale; opera,

come vedete, importantissima, e che finora manca alla scienza musica; ma disgraziatamente per l'arte egli finì i suoi giorni prima di averla compita. Gli scritti suoi andarono nelle mani del celeb. padre *Sacchi*, tolto ancor esso 15 anni sono alle muse ed ai vivi, e di quell'opera non se ne sa più nulla.

L' *Haydn*, che conobbe di buon' ora e la tisichezza della musica ecclesiastica degli antichi, e il lusso profano della odierna degli Italiani, non che il genere monotono, e non bastantemente espressivo di quella de' suoi compatrioti, pensò a farsi una maniera tutta sua e tutta nuova, col prender nulla o poco della melodía teatrale, ma, conservando nella solidità dell' armonía una parte de' pregi dell' antica scuola, unire insieme un gran giuoco d' orchestra e cantilene enfatiche, tenere, dignitose e brillanti, ingentilite qua e là di fiori e di grazie. Il *Sammartini* lo aveva anche in questo preceduto, come avrete visto dai passi che vi citai del *Burnej* nella quarta di queste mie, ed incontrò le stesse critiche dell' *Haydn*, essendo prima di lui caduto egli pure negli stessi errori che vi rileverò qui sotto. Le Messe dell' *Haydn* scritte a questa maniera, rapiscono per quel misto di grave, d' ameno, di scolastico, d' immaginoso e di divoto che le caratterizzano.

Il loro effetto è tale, che vi voglio raccontare un caso a me stesso avvenuto. Mi trovava in

Vienna nel 1799 ammalato di febbre. Sento sonare a festa in una chiesa vicina alla mia casa. La noja mi vince: m' alzo e scendo nella chiesa per udirvi un po' di musica. Era il dì di s. Anna, e nella detta chiesa, a lei dedicata, si doveva eseguire una Messa d' *Haydn*. Era quella in *befd* ch' io non aveva udita mai. Appena era essa cominciata, che dall' incanto d' una sì bella musica io mi sentii convellere, poi mi prese un fuoco interno che mi fe' ben presto tutto andar in sudore. Il mio capo si trovò come libero da un peso. Una ilarità straordinaria m' invase l' anima, e finita la Messa uscii di là sano e salvo, nè la febbre che già per due termini m' aveva visitato, ritornò più. Voi sapete, che nella Igiena degli antichi entrava la musica, onde cantò il nostro Salvator *Rosa*.

» So che di Creta discacciò Talete
» La peste colla musica e Peone
» Guarda le malattie gravi, e segrete.

Ma li moderni non ne fanno uso fuori che nel male della tarantola, e la ragione ne è perchè la trovano meno efficace. Tale deve essere di fatti, stante l' esser essa tutt' altro, che la musica degli antichi; ma di ciò forse in altra mia. Per altro anche la musica moderna vanta i suoi prodigj in ogni genere. Accordatemi su di ciò una piccola digressione. L' *Haller* racconta d'un sonatore di salterio condannato a morte da *Amurat* IV, che sonando fe' piangere lo spietato

Mussulmano e ottenne la grazia. A chi non son noti i furori di *Enrico* III di Danimarca, eccitati e sedati dal suono di una cetra? Il dottor *Testa* di Ferrara proponeva la musica nella idrofobía, e il *Desault* ve la praticò con successo. Altri esempi di questo genere potete leggere nell' Enciclopedía all' articolo *musica*. Io conto ancora fra le prodezze miracolose della musica quella del *Farinelli*, che col canto indusse il Re *Filippo* V di Spagna a farsi sbarbare e a vestirsi, al che quel Monarca non aveva voluto acconsentire per molti mesi. E quell' altro bel caso che narra il *Burnej* dello stesso *Farinelli* allorch' egli cantava a Londra in una stess' opera col *Senesino* non men celebre e valente di lui? Sentitelo. Questi due virtuosi non si erano mai sentiti l' un l' altro, ed un azzardo improvviso li destinò a cantar insieme in una stessa opera da entrambi già conosciuta. Al *Senesino* toccò la parte del tiranno, all' altro quella d' un eroe sventurato. Giunta la prim' aria di *Farinelli*, la canta questi con tanta dolcezza ed espressione, che *Senesino* dimentica il tiranno e tratto fuori di se da quell' incanto, corre addosso al *Farinelli*, lo bacia e lo abbraccia piangendo di tenerezza, e dà alla commossa e rapita udienza uno spettacolo tutto nuovo e delizioso, che ben la compensa dell' interesse del dramma totalmente rovinato da questa scappata.

Perfino la musica turca d' oggidì ha le sue glorie.

Bastivi un fatto. Allorchè nel 1637 *Murad* IV prese d' assalto la gran città di Bagdad, questo feroce conquistatore ordinò che non si lasciasse vivo un solo degli abitanti. S' eseguiva il fatale decreto, quando un Persiano gridò che lo conducessero innanzi all' Imperador Turco prima di trucidarlo, avendo gran cosa a comunicargli.

Giunto innanzi a *Murad* sclamò *Scakculì*, che così si chiamava il Persiano: = Signore non far perire con me un' arte che vale tutto il tuo Impero! Sentimi sonare e cantare, e poi ordina, se il puoi, che io sia estinto! = Accordata la domanda, *Scakculì* diè mano ad un suo arpone, e improvvisò una specie di romanzo sull' eccidio della sua patria. *Murad* a quella melodía fu talmente commosso, che si pose a piangere, fece cessare il sangue, ed invitò il virtuoso a seguirlo con paga ed onori non comuni. *Scakculì* morì vecchio a Costantinopoli, e fu egli che introdusse fra Turchi la musica persiana, che è l'unica che hanno tuttavia, e dalla quale con tutto ciò

» Il ciel ne scampi ogni fedel cristiano. »

Sarebbe un gettare inchiostri il produrre altri esempi comprovanti l' effetto della musica anche moderna. Basta osservare i bambini in fasce. Piangono essi? La madre si mette a cantare, e il bambino si calma, ascolta e sorride.

La natura è sempre la stessa; ma pure due aneddoti voglio ancora narrarvi, l'uno mio, l'altro più solenne, e noto a tutta Roma.

Nella prima mia giovinezza io me ne andai una volta nel bollor dell'estate con una lieta brigata a cercare il fresco e l'aria pura sulle cime d'un alto monte del Lario. Giunti sul far del giorno a mezzo la salita, incontrammo presso di un casolare di pastori un grosso branco di pecore che uscivano al pascolo. Uno de' nostri, discreto sonatore di flauto, e che soleva portar sempre il suo strumento in tasca, si pone scherzando su d'un sasso, e dice: io farò il Coridone, ed il Menalca. Vediamo se le virgiliane agnelle mi daran retta. Ciò detto, incomincia a sonare. Le pecore e le capre che a muso chino se ne givan l'una dopo l'altra verso l'altura, all'udire i primi suoni; sollevano il capo, e tutte con movimento simultaneo e pronto si rivolgono verso la parte d'onde il suono veniva. Un momento dopo circondano il sonatore, e immote si fanno ad ascoltarlo. Sospende egli il suono: il gregge non si move. Il bastone del pecorajo intìma alle più vicine d'avviarsi, e quelle ubbidiscono; ma ricomincia appena l'amico a sonare, che le innocenti uditrici ritornano e come prima se lo pigliano in mezzo. Il pecorajo s'impazienta, si pone a maneggiare il suo lituo su questa e su quella, ma batte de' tronchi. Noi stupefatti, gridiamo tutti ad un punto: non è

favola la storia d' *Orfeo*; eccola rinnovata. Il rozzo guardiano monta sulle furie, fischia, percuote, slancia de' sassi alle povere dilettanti di musica. Le percosse partono, ma le altre si stanno ferme. All' ultimo l' aguzzino è costretto di pregare il nostro Anfione, che desistesse dal magico suono; il che fatto, le pecore ripigliano il cammino, ma non senza fermarsi, e rivolgersi ogni volta che l' amico da lontano faceva risentire l' amato instrumento. Gli adoratori della musica greca sono pregati di riflettere che il nostro virtuoso sonava un' arietta totalmente moderna; ma le pecore non sono sì dotte da crearsi un gusto. Si abbandonano al piacer fisico (base precipua della musica) e questo lo dà la natura, e la natura non va a scuola da nessuno. Leggete in *Raynald* hist. pol. et phil. tom. IV lib. XI gli effetti della musica Europea sui Negri.

L' altro aneddoto serve a mostrare quanto anche la musica moderna, quando è bene eseguita, sappia rapire gli animi e render l' uomo dimentico di se stesso, e va posto del pari col fatto di *Senesino*.

Si rappresentava in uno de' primi teatri di Roma l' *Artaserse* del *Metastasio*, con musica, credo del *Bertoni*. Cantava la parte di *Arbace* un gran cantante, e se non erro l' inarrivabile *Pachiarotti*. Alla scena famosa del giudizio il maestro aveva poste alcune battute di strumentale dopo le parole = *eppur sono innocente*! =

L'azione, la musica, la maestría e l'espressione del cantante avevano rapito tutti gli uditori. S'avvede *Pachiarotti* che l' orchestra non suona dopo aver egli pronunziate quelle commoventissime parole, e voltosi al capo d' orchestra gli dice con qualche risentimento: = e che facciamo? = questi, come scosso da un' estasi, e singhiozzando gli risponde col massimo candore: = piangiamo. = Di fatti tutta l' orchestra, sedotta dal nuovo *Orfeo*, erasi dimenticata del suo ufficio, e se ne stava immobile ascoltando e piangendo.

Ma torniamo al nostro *Haydn*. Le sue Messe sono ripiene di una dolce sensibilità: l' ideale ne è brillante, e per lo più dignitosa. Lo stile focoso, nobile, pieno. Gli *amen* e gli *alleluja* spirano davvero la gioja, e sono di una vivacità senza pari. Qualche volta, allorchè l'indole d' un passo è troppo gaja e profana, egli la rinfosca con accordi profondi e sonori, onde moderarne il mondano tripudio. Osservate la detta sua Messa *a quattro* in *befá*. Gli *agnus Dei* per lo più sono tenerissimi. *Hiller* cita quello della Messa n.° IV come il *non plus ultra* della bellezza. Le sue *fughe* sono ben diverse da quelle di tanti altri maestri, nelle quali, direbbe *Plinio*, vedesi che l' autore trasse

» *Multa ex industria, pauca ex animo* »;

elleno sono di getto, spiran fuoco, maestà, ed esultanza insieme. Sembra che d' ordinario i compositori di chiesa cerchino più di far

pompeggiare la fatica, che di nasconderla; come all' opposto si studiava di far ne' suoi dipinti il gran *Tiziano*. Questo è un trasformar la bell'arte in mestiere, e l' artista in taglia-pietre. Il nostro *Haydn* non la intese così. Oltre i già descritti artificj ch' egli adopera nelle sue opere strumentali, si serve assai nelle sue Messe d'un altro artificio, del quale è ben lontano d'essere egli il trovatore, ma del quale nessuno più di lui seppe fare buon uso, fuori del *Paesiello*, in cui tal artificio è divenuto tanto caratteristico, che quasi forma la base del suo stile. Il *Cherubini* l' adottò pure in appresso nelle sue opere, e il *Gretrì* nelle sue memorie ne fece un precetto. Prima di essi il *Caldara*, l' *Hasse*, il *Reüter*, l' *Hendl*. il *Iomelli*, il *Gasman*, il *Gluck*, per tacer d' altri, l' avevano adoperato, e v' è perfino un salmo *laudate* del *Colonna* composto sin dal 1673, in cui vedesene il più splendido esempio. Questo artificio consiste nello scegliere da principio un passo gradevole, ed adottarlo come caratteristico di tutta la composizione. Talora, in vece di un passo, si stabilisce una cadenza speciosa, e quella si va ripetendo nel decorso di tutta la composizione. Questa ripetizione dello stesso passo, o della stessa cadenza serve a dare un' unità, una tinta, un' armonía tale all' opera, sia sacra, sia profana, che l'orecchio e il buon senso ne restano egualmente appagati. Le difficoltà di questo mezzo stanno

nel ricondurre a proposito queste ripetizioni, poichè, se non sono ben preparate ed annicchiate, producono monotonía, anzi che unità e diletto. Nelle *due giornate* del *Cherubini* voi sentite questa cadenza nell' *ouverture*, e la distinguete, perchè sembra una cadenza strozzata, e vi fa senso per questa sua singolarità; poi la tornate a sentire nel *terzetto* del primo atto, poi in un' *aria*, poi nel *finale*, ed ogni volta che ritorna, cresce il piacere di udirla. Il passo dominante si sente tanto nella *frascatana* di *Paesiello*, che con esso solo è formato tutto il *finale*. Nelle Messe d' *Haydn*, da prima il passo viene appena avvertito per la sua grazia, ma poi nel decorso, quando ritorna acquista sempre più forza, ed è una vera delizia.

Ma in mezzo agli elogj che meritano ed ottennero a piena mano dai primi conoscitori della Germania, e dai giornali letterarj di questa dotta Nazione, le Messe dell' *Haydn*, non andarono esenti dalle critiche, e critiche veementi di alcuni, e per verità in parte fondate; pure la maggiore di tutte a mio avviso non regge. A voi. Ponetevi in tribunale; siate giudice in tanta lite: sentite l'accusa e la difesa poi decidete.

Si accusa l' *Haydn* di aver distrutto il genere musicale ecclesiastico già stabilito, ed adottato da tutt' i professori; ma questo genere già più non sussisteva in Italia, come dissi di sopra,

ed in Germania si era introdotto un altro genere, che senza essere *fugato*, poco dava alla melodía, niente quasi alla espressione delle parole e degli affetti, e tutto consisteva in una pienezza d' accordi, ed in un movimento ostinato d' orchestra, per cui ogni pezzo sembrava un arpeggio continuato. Il *Reüter* per necessità aveva inventato questo genere. Se la monotonía è grave, questo genere era gravissimo; se le idee piacevoli vanno totalmente sbandite dalla chiesa, questo genere era più che ecclesiastico; e se il non dir nulla al cuore, il non destare altra idea nella mente che il rispetto, e di tanto in tanto il timore, si è lo scopo unico della musica da chiesa, questo genere era perfetto. Ma io domando prima di tutto a questi *pacomii* dell' armonía, a questi rigoristi di mestiere (mentre anche la musica ha i suoi giansenisti, il suo concinismo): a qual fine la chiesa santa ha introdotto la musica? E prima di lei, a qual fine nel tempio la introdusse Salomone il sapiente? Certo non ad altro che ad eccitare vieppiù gli affetti tutti dei divoti ivi raccolti ad adorarvi l'Essere Supremo; credette dunque, e non s' ingannò Salomone, di ottenere questo intento coll' aggiungere alla forza delle parole quella della melodía. Ciò stabilito, a chi bene esamini le poetiche composizioni del più santo, del più antico quasi, e più sublime fra i tessitori di sacri cantici, voglio dire del Re profeta, occorrerà

di scorgervi di tanto in tanto gli slanci, ora di una sì vera esultanza, ora di una sì nobile e ben giusta alterigia nel dir le lodi del Creatore, ed ora sì calde vampe del più tenero amore, che ben comprenderà aver dovuto risonare più volte le pareti del tempio d' una musica lieta, energica, tenera, maestosa, piena d' affetto, di grazia e di sentimento. E chi ciò non ammettesse, sarebbe costretto di sostenere che quel sublime autore, e autore ispirato, che era nello stesso tempo l' inventore del carme e della musica, avesse adattata alle parole una melodía, che loro non conveniva; il che è un supporre, che quel gran profeta, che nella bellezza delle immagini, siccome nella forza delle espressioni si solleva al di sopra di Pindaro e d' Omero, fosse capace di un assurdo il più insensato, e fosse perciò inferiore al più meschino compositore de' nostri tempi. Lo stesso dicasi delle musiche degli *Eman*, degli *Asaf*, e degli altri maestri del tempio. Io non posso approvare l' opinione di questi trappisti, i quali non ammettono che gravità e gemiti nella musica della chiesa. Abbiamo delle cantilene giojali, sì nel canto Gregoriano, che nell' Ambrosiano e nel Greco; e giacchè tutte le affezioni dell' animo possono in noi eccitarsi a seconda degli oggetti che meditiamo, io non capirò mai perchè si vogliano sempre udir nella chiesa le cantilene e gli accompagnamenti del *Miserere* o del *Tan-*

tum ergo, quando l'azione che si esalta o la solennità che si celebra, ci portano ad intuonare l'*osanna*, il *benedicite*, il *jubilate*, il *plaude sion* e l'*alleluja*. = Se il salmo geme, voi pure gemete con esso; se intuona le lodi di Dio, e voi con esso cantate le lodi di Dio = scriveva s. Agostino, e fa al mio proposito.

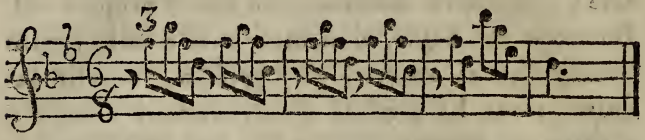
Accordano essi che il canto del *gloria* debba essere diverso da quello dello *Stabat Mater*, ma vogliono che gli accompagnamenti siano gravi, per non dir privi d'ideale, e per nulla seducenti; soltanto caricati d'armonía, ed ombreggiati da quella tinta austera ch' essi hanno sanzionata e prescritta esclusivamente; nel qual caso con una contraddizione ridicola permettono al poeta d' esser lieto e vivace, ma nol concedono al maestro, che per metà. Ne viene allora, che sono in opposta guerra il brio della parola, e la cantilena della parte cantante, e la monotona pesantezza della instrumentale; e così l' intento, cui mira la musica sacra, diventa impossibile ad ottenersi. Questo intento, come dissi, è il rinforzare nell' animo dei divoti gli affetti che si convengono alla sacra commemorazione che corre.

Non si voglion certo riportare sulle cantoríe i passi delle profane melodíe comiche, nè render la musica da chiesa lasciva e meretricia, come la chiamò s. Giovanni Grisostomo, allorchè il demonio voleva fare il mastro di cap-

pella; ma il servirsi del genere ameno, vivace, amoroso, allegro, quando il soggetto lo richiede, e sì nella parte vocale che nella strumentale, con quella moderazione che è propria del buono e del bello, non sarà mai a mio senso da vietarsi ai maestri di cappella, dacchè la chiesa santa ha creduto d'introdurre e musica, e canto, e stromenti nelle sue funzioni. Non è dunque da condannarsi, ma bensì da colmarsi d'encomj l'*Haydn*, se ha creduto di abbandonare quello stile senza colori e senza affetti, ed ha impreso a rivestire di note significanti le parole che la chiesa adopera in onore del sommo Dio. Sfido chi sente il dì di Pasqua un *gloria* di *Haydn* a non uscire pieno di santo giubilo dalla chiesa, e sfido tutte le Messe del padre *Martini*, e degli austeri di Germania, a produrre lo stesso effetto colle loro armoniche e sapientissime monotonie. Non dubito, signor giudice mio, che, dotato qual siete di gusto e di ragione, non siate per assolvere l'*Haydn* dall'accusa di rimproverevole novatore, ed approvare al contrario la felice rivoluzione ch'egli operò nella musica del Santuario.

Ma il processo non è finito, e se l'*Haydn* lo vince, come spero, nel punto principale, non lo vincerà negli altri. Ammesso anche il suo genere, si muove accusa all'*Haydn* d'aver talvolta tradito la parola, d'aver mescolato tutt' i generi, d'aver adoprati passi e ritmi non degni

del santuario, e di fatti in un *dona nobis pacem* di una sua Messa si trova per *capo-passo* sei volte replicato questo scherzo in tempo *presto*:



In un suo *benedictus*, dopo altri scherzi d'orchestra, viene spesso questo pensiero in movimento allegro.

Lo stessissimo pensiero si trova in un' aria buffa d'*Anfossi*, e vi fa ottima figura, perchè là è proprio a suo luogo. Di simili passi poco convenienti potrei addurne varj altri, ma vi bastino questi.

Il *Schubarts* in un suo libro sull' estetica della musica ha il coraggio di dire della musica da chiesa dell' *Haydn* quanto siegue a carte 79.

» Il suo stile è focoso, pieno e nobile, e l'e-
» sultanza de' suoi *alleluja*, e dei suoi *amen* si
» distingue singolarmente, se non che talvolta
» propende al gusto austriaco anche negli abbel-
» limenti delle sue Messe. Questi sono troppo
» affollati, e diminuiscono l' effetto. Simili fra-
» scherie rassembrano al vario pinto abito d'ar-

» lecchino, e contaminano lo stile di chiesa ». Aggiungete ch' egli ha fatto dei *kyrie eleyson* in tempo di *sestupla*, ed in tal tempo anche delle *fughe*. Per ciò spetta al *kyrie*, quel ritmo giulivo e vezzoso non convien punto alla divota e dolente situazione di chi domanda pietà e perdono nel fervore della compunzione. In quanto alle *fughe* in tempo di sestupla, elleno riescono quando il movimento è troppo veloce, assolutamente di stile buffo. L'esatto signor maestro *Albrechtsberger* a ragione consigliava perciò a' suoi scolari d' astenersi da simili bizzarrie, le quali tutt' al più si potrebbero condonare all' *Haydn* come si perdonava al severo *Catone* l' *equitare in arundine lunga*, appunto perchè era *Catone*. Si è pur sentito dell' *Haydn* un *qui tollis* lezioso ed anacreontico, in cui il maestro dipingendo i peccati d' amore e d' intemperanza in istile ameno, siccome i più comuni e seducenti, pretese con ciò di dare, pel contrapposto, più d' effetto al *miserere nobis* scritto in stile lugubre e gravissimo. Questo fu un vero snaturare la preghiera istessa. Anche il *dona nobis pacem* della stessa Messa è d' una allegría soverchia, e somiglia ad un ballo di chi, avendo già ottenuto quello che domanda, s' abbandona al più vivo trasporto di giubilo. Queste critiche sono giuste, principalmente quella di far uso talvolta di ritmo, di modo e di ornamenti non adattati al soggetto. In vano tentano alcuni di scusarlo con dire che non sono

le idee nè i passi delle Messe d' *Haydn*, che sono profani e inopportuni; ma che tutto sta nella battuta viva, di cui egli si serve spesso usando molto il tempo di 3/4 e di 3/8, con che vengono facilmente alla memoria dell' uditore il *waltzer*, il *minuetto*, e la *contraddanza*. Questa maniera di scusare è un confermar l' accusa. Vi sono nella natura delle espressioni, direi così, organiche che sono le stesse per tutte le nazioni. La gioja accelera il moto del sangue, e vuole il tempo *presto*. La tristezza abbatte, rallenta il corso degli umori, e ci porta al tempo *largo*: come la contentezza ci porta al modo *maggiore*, e la pena c' inspira il modo *minore*.

Se dunque l' *Haydn* ha adoperati mal a proposito i tempi, ossia ritmi allegri là dove si esigevano i lenti, egli ha avuto torto, e la sola ragionevole scusa che addur si possa di simili non frequenti sviste degli uomini di talento, è quella che ne dà *Quintiliano* in quella sua sentenza =

» *Magni sunt homines tamen* =

e quindi anche *Plutarco* ci avverte che, non bisogna risguardare le opere de' grandi autori come altrettanti templi ne' quali tutto è a venerarsi quanto si vede. L' *Haydn* si scusava di queste licenze, ch' egli ben conosceva per tali, con dire che quando pensava a Dio, egli non sapeva immaginarselo che come un Essere infinitamente grande ed infinitamente buono, e

diceva che quest' ultima delle divine qualità lo rendeva sì pieno di fiducia e di gioja, ch' egli avrebbe messo in tempo allegro lo stesso *miserere* (1). Questa ragione giustifica il suo cuore, fa onore alla sua bell' anima, ma non iscusa la sua mente. Iddio è buono ma giusto, clemente ma tremendo. Sarebbe perciò a desiderarsi che una mano maestra togliesse a questi bei lavori tali piccoli difetti che sono, a vero dire, le macchie del Sole. Tinto come è delle medesime, non lascia il bell' astro d' essere l' anima del Mondo ed il più vago e luminoso figlio della creazione.

Conchiudiamo. Le Messe d' *Haydn* sono d' un genere magnifico, nuovo, vago e sensato. Sono originali, sono bellissime; ma peccano talora d' inconvenienza nelle parti. Ripeteremo quindi ai di lui imitatori e ammiratori col satirico Italiano:

» Chi vuol cantar, segua il salmista Ebreo,
» Ed imiti Cecilia e non Talía,
» Dietro l' orme di Giobbe e non d' Orfeo.

Così usò l' *Haydn* stesso il più delle volte, e perciò la sua musica di chiesa accrebbe la sua gloria con aprir nuove vie all' ingegno ed all' arte.

---

(1) Anche il sig. *Diez* riporta questa ingenua espressione dell' *Haydn*.

Queste Messe sono in tutto 14, e tra esse ve ne sono di scritte *tempore belli*, che spirano marziale entusiasmo.

Non abbiamo salmi di lui, e sì che era l'uomo da farli stupendamente. La ragione si è, che nelle feste di Germania non si solennizzano con tanta pompa, come in Italia, li vespri; tutta quasi la sagra funzione si riduce alla Messa. Ma abbiamo di *Haydn* varj altri componimenti da chiesa molto belli; un *Salve Regina* a quattro voci, ed uno *Stabat Mater* con cori; un *dies iræ* di prima bellezza, un *te Deum*, quattro *responsorj*, ed altrettanti *offertorj*.

Se *Haydn* non avesse scritto che per la chiesa, la sua rinomanza sarebbe nondimeno grandissima; ma era il primo sinfonista dell' Europa, e quasi che ciò non bastasse alla sua gloria, scrisse la *Creazione del Mondo*; e questa sola, come vedremo, vale a collocarlo fra i genj della musica, accanto ai *Pergolesi*, ai *Palestrina*, ai *Duranti*, ed a qualunque altro formasse epoca in questa scienza. Addio.

LETTERA DECIMA

Dal Bannato 28 Maggio 1809.

» Come dal grembo dell' antica notte
» Il recente uscì fuor tenero Mondo,
» L' odon gli Dei cantar. Come la terra
» Stupisse al nuovo sol, rare nel bosco
» S' aggirasser le belve; e il pinto augello
» Tra fronde ignote sospendesse il nido. . . .

PINDEM. epist. ad Omero.

V' ACCENNAI sul finire dell' ultima mia la *creazione* come l' impresa maggiore del nostro *Haydn*, e senza dubbio essa va per tale considerata. Il secolo XVIII, che fu il secolo d' oro della musica, non produsse lavoro più celebre nel genere accademico, nè di maggior impegno. È dessa il poema epico della musica. Poche altre opere di quel secolo potranno sfidare l' età future, e vivere nella memoria dei posteri. Lo *Stabat Mater* ed un intermezzo di *Pergolesi*, la *buona figliuola* e la *Didone* di *Piccini*, il *barbiere di Siviglia* e la *frascatana* di *Paesiello*, gli *Orazj* e *Curiazj*, ed il *matrimonio segreto* di *Cimarosa*, il *don Giovanni* del *Mozart*, l'*Axur* di *Salieri*, il *Giulio Sabino* di *Sarti*, l'*Ifigenia* di *Gluk*, l'*Œdipo a Colone* di *Sacchini*, il *miserere* di *Iomelli*, il

suo *veni Sancte Spiritus*, *Giulietta* e *Romeo* di *Zingarelli*, *le due giornate* di *Cherubini*, il *Pater noster* di *Neüman*, il *Debora e Sisara* di *Guglielmi*, *la Passione* di *Graun* e qualunque altra delle più decantate produzioni di quel secolo non giungeranno mai a sorpassare la celebrità di quest'opera, che per la profondità del sapere, l'elevatezza del concetto e la ricchezza dell'invenzione merita la corona fra tutte quelle del suo genere. *Haydn* molti anni prima di levarsi tant'alto, cioè nel 1774, aveva scritto un altro oratorio intitolato il *Tobia*, onde essere ammesso nella società delle vedove di Vienna. Può dirsi per questo dramma sacro quanto già sopra vi dissi circa la musica teatrale dell'*Haydn*; se non che il *Tobia*, anche esaminato come opera drammatica, è migliore delle altre sue composizioni serie teatrali scritte in quel tempo. V'è qualche aria tanto ben intesa in quanto alla melodía, che si direbbe del *Traetta*, anzi che d'un maestro Alemanno. Anche li *recitativi* sono ben fatti. Peccato che la poesia valga sì poco! Alcuni cori accennano di che *Haydn* doveva essere capace un giorno. Havvi tra gli altri nella prima parte un coro trionfale, che non si può far meglio. In generale però si vede ch'egli era in allora nelle cose drammatiche più imitatore che inventore; vale a dire che non conosceva ancora bastantemente se stesso. Forse dopo il *Tobia*, *Haydn* non avrebbe scritto altri

oratorj, e non ne fece di fatti per più di 20 anni; ma la sua buona sorte fe' sì, ch'ei, già maturo, si risolvesse a viaggiare, e dobbiamo a questi suoi viaggi la *creazione* e le *quattro stagioni* che sarebbero belle quanto la *creazione*, se non fossero state create dopo di essa; come udirete più sotto, fu in Londra ch' egli ebbe la spinta a scrivere questo oratorio, dopo d'avervi intesa e studiata attentamente la musica del gravissimo *Hendl*, fatto nato per cantare le lodi del supremo Signore. Dall'*Hendl* apprese *Haydn* a levarsi maestosamente, a grandeggiare nelle idee, ad avvicinarsi, quanto era possibile ad umano intelletto, all'inarrivabile scopo de'suoi canti. Fra le maraviglie dell'*Hendl* una sempre mi ha fatto la più gran sensazione, ed è che gli accompagnamenti di esso sono scritti a tre e non più, eppure sono così armoniosi e sonori. Osservate che il tutto sta nel primo violino e nel basso; ma non v'è in essi nota che, per servirmi d' una frase napoletana adottata dal *Gluck*, = *non tiri sangue.* = Saprete che *Hendl* non usò sempre gli strumenti da fiato. Così pure facevano il *Pergolesi*, il *Leo*, il *Vinci*, e la musica loro era sempre tanto piena d'armonía. Semplicità e forza andavano del pari nelle loro composizioni. A nessuna musica conviene più che a quella dell'*Hendl* la definizione del bello musicale data dal celebre *Galuppi*. Egli consiste, diceva quel vecchio ingegnosissimo, nella unio-

ne di queste tre qualità, vaghezzza, chiarezza e buona modulazione. Ora si cacciano strumenti da fiato ed accordi pienissimi dappertutto; e addio chiarezza. Essi vi riempiono l'orecchio di tanta armonía, che non v'è più chiaro-scuro e il canto ne rimane oppresso. Nelle opere di certuni non iscappa fuori sospiro di voce umana, che non sia tosto soffocato da uno stridore di tromba con danno e rovina dello spettacolo e degli attori; onde ben a ragione cantava colui del *Berschoux*:

» *Plus d'une Hifigenie, et d'une Clitemnestre*
» *Sont mortes à vingt ans victimes d'une orchestre* (1). «

Mi confessava l'*Haydn* che udita in Londra la Musica dell'*Hendl*, ne fu tanto colpito che

---

(1) Un bell'esempio dell'economía e del buon uso che dee farsi degli strumenti da fiato trovasi nel *Cesare in Farmacusca* nel profondo maestro *Salieri*; che applicò con tanta felicità la metafisica alla sua arte. Egli, acciocchè una sortita furiosa di Cesare nel *finale* del primo atto facesse più colpo, sospese per molti tempi dello stesso pezzo di musica tutti gli strumenti da fiato e particolarmente le trombe, e fe' tacere i timpani, e li adoprò poi tutt'insieme al luogo sopra indicato con stupendissimo effetto. Non è a dirsi qual energía riceva la musica da quella sortita improvvisa di strepito marziale. Ho sempre sentito fremere d'entusiasmo l'udienza a quel passo, il cui incanto sta tutto nell'artificio riferito, e che il più degli ascoltanti non si curano nemmeno d'indagare d'onde venga.

ti pose da capo a' suoi studj, come se non avesse nulla saputo fino a quell' ora. Egli ne meditò ogni nota, ed attinse a que' dottissimi *Spartiti* il succo della vera grandiosità musicale.

Pareva che l' *oratorio* per musica, inventato nel 1530 da S. *Filippo Neri*, onde richiamare in Roma il fervore e la buona morale, mercè l' innocente allettativo de' sensi, avesse toccata la meta nelle mani del *Marcello*, dell' *Hasse*, e dell' *Hendl*, che tanti ne scrissero di sì profondi e sublimi. Quelli che furono scritti dopo di essi da altri lodati compositori Italiani, come sono la *Passione* del *Iomelli*, e del *Zingarelli*, la *Gerusalemme distrutta* dello stesso, il *Debora*, e *Sisara* di *Guglielmi*, ed altri, non sono a propriamente dire, *oratorj*; ma piuttosto drammi di soggetto sacro. Ciò che forma il vero *oratorio*, si è quella mischianza di stile ecclesiastico, e *fugato* collo stile chiaro, parlante ed ideale della musica drammatica. Le *fughe*, i *cori* a soggetto trammezzo alle *arie*, ai *duetti*, ai *terzetti*; sono indispensabili in una tale composizione. Ma appena una *fuga* si trova sulla fine, e non in tutti, negli *oratorj* de' moderni maestri d' Italia. L' *Hendl* all' opposto, ed il *Marcello* ne hanno quasi ad ogni scena. I maestri di Germania le usano pure in lavori simili; il *Gasman*, il *Neüman*, l' *Albrechtsberger* ec. Una havvene bellissima nella *Passione di N. S.* del *Metastasio*, dell' Italiano maestro *Salieri*, che ve-

niva lodata molto dall' *Hasse* medesimo. Dietro questi esempi anche *Weigl* nel suo stupendo *oratorio* della *Passione*, che solo basterebbe a immortalarlo, fece ultimamente buon uso delle *fughe*. L' *Haydn* si propose di seguire le tracce di que' primi, e siccome chi imita non è mai imitato, pensò come potesse in ciò pure farla da originale. Volle la sorte ch' egli fosse amico del Barone di *Van-Swieten*, che morì prefetto dell' imperiale Biblioteca di Vienna; uomo dottissimo anche nella musica e compositore egli stesso non privo di merito. Osservato aveva il Barone che sebbene la musica non abbia un linguaggio, pure come sa esprimere a maraviglia gli affetti, così può colorire e dipingere le immagini, mercè la imitazione degli effetti analoghi. Mi ricordo di un tale, che chiamava la musica *una pittura invisibile*. Aveva pure osservato il Barone che sebbene qua e là s' incontrino nelle produzioni de' valenti maestri, dei cenni di questa imitazione, nulladimeno un tal campo restava pressochè tutto a scorrere, e l' additò al nostro *Haydn*; l' impresa da tentarsi fu un *oratorio* tutto di genere descrittivo. *Haydn* accettò l' invito, e ne nacque questo capo d' opera.

Già, fin da quando viveva l' *Hendl*, aveva il celebre *Milton* composte le parole di un *oratorio* intitolato la *Creazione del mondo*, che quel maestro doveva mettere in musica. Per qual ragione

ciò non avvenisse non mi è noto. So, che dal testo del *Milton*, l'Inglese *Lydlej* trasse un secondo oratorio, e che dal *Salomon* furono date all' *Haydn* queste parole in Londra, ed egli le portò seco a Vienna, ma con poca intenzione di servirsene. Il Barone per determinarvelo e dargli coraggio, tradusse in tedesco il testo inglese e vi aggiunse *cori*, *arie*, *duetti*, ed altri pezzi concertati, onde pompeggiar potesse maggiormente il talento del maestro. Nel 1795 l'*Haydn*, contando già 63 anni di vita, vi pose la prima mano. Non meno di due anni vi sudò sopra, ma fece un lavoro da secoli. A chi lo sollecitava a sbrigarsi rispondeva = ci metto molto, perchè voglio che duri molto. = Finalmente nel principio del 1798 l' oratorio fu terminato, e nella prossima quaresima per la prima volta si eseguì nelle sale del principe *Schwartzemberg* a spese della società de' dilettanti che l' avevano ordinato.

Chi può descrivervi l' entusiasmo, il piacere, gli applausi di quella sera? Ben io che mi trovai presente, posso assicurarvi che non vidi mai cosa simile in vita mia. Il fiore degli uomini colti e de' signori tanto nazionali che forestieri, era colà radunato. La migliore orchestra possibile; *Haydn* stesso alla testa; il più perfetto silenzio e l' attenzione più scrupolosa; una sala favorevole; un' esattezza somma negli esecutori; un sentimento quasi di divozione e di rispetto

in tutta l' assemblea: ecco le disposizioni con che partì il primo colpo d' orchestra, che dischiuse le porte alle non più intese armoniche bellezze. Estatiche le menti, sorprese, rapite, ebbre di piacere e d' ammirazione, provarono per due ore consecutive, ciò che provato non avevan mai prima; una esistenza beata prodotta da desiderj sempre maggiori, sempre rinascenti e sempre soddisfatti.

Prima ch' io mi faccia a riferirvi a parte a parte le bellezze di quest' opera sublime, classica ed unica in suo genere, ad onta della minor sorella che le tenne dietro due anni dopo, (voglio dire le *quattro stagioni*), non vi dispiaccia ch' io qui posi alcuni principj che hanno relazione al pregio principale di essa, cioè al genere descrittivo. Essi ve la faranno vie meglio comprendere e gustare.

Come v' accennai di sopra, non è questa la prima volta che i compositori di musica tentassero col mezzo della imitazione di descrivere gli oggetti visibili. La musica ha due sorta d' imitazione: la fisica e la sentimentale: l' una è diretta e l' altra indiretta. Parliamo partitamente d' amendue. Per imitazione fisica intendo quella de' suoni, quali da se si formano nell' esofago degli animali, o quali vengono prodotti dall' aria mossa diversamente d' attorno ai corpi che incontra. Di tutt' i corpi questo elemento ne fa strumenti di musica, purchè presentino una sen-

sibile resistenza. L'aria fischia tra le foglie, sibila nelle fessure, rugge ne' vortici semichiusi, mormora ne' corpi scabrosi, e strepita, romoreggia, tuona quando prorumpe impetuosa da uno spazio ristretto in altro più vasto ec. ec. L' imitazione fisica di questi suoni e romori appartiene di diritto alla musica, ma ne è la prerogativa men bella: non lascia però d' avere e le sue difficoltà e il suo pregio; cosicchè io non capisco come tanto si lodi la risposta di quel filosofo Greco, il quale invitato a sentir uno che fischiando imitava perfettamente l' usignuolo, disse = io non mi muovo: ho sentito l' usignuolo stesso; = caro sig. filosofo, gli avrei detto io: appunto perchè non è un usignuolo che forma quel canto, la cosa merita d' essere intesa ed ammirata. Se a chi dicesse: venite a vedere una battaglia dipinta da Giulio *Romano* si rispondesse: ho visto delle vere battaglie; quale ragione e buon senso si troverebbe in una simile risposta? Appunto, (si ripeterebbe anco a lui) appunto perchè avete viste delle battaglie vere vi dee dar nel genio questo veder come l' arte ha saputo mostrarne delle consimili col solo ajuto di poche terre colorate. Ma questa imitazione materiale e servile va adoperata parcamente e con giudizio. Essa è troppo lontana dal bello ideale, che l' anima e lo scopo si è delle arti imitatrici. In Italia ciò nondimeno fu portata nel secolo XVII a tale eccesso, che il

maestro *Melani*, nel suo dramma il *Podestà di Coloniola*, pose in musica le seguenti parole, ed obbligò gli strumenti a far la parte delle bestie che vi son nominate:

» Talor la granochiella nel pantano
» Per allegrezza canta qua quà rà,
» Tribbia il grillo trì trì trì,
» L' Agnellino fa bè bè,
» L' usignuolo: chiù chiù chiù;
» Ed il gal curi chì chì.

Ma prima assai del *Melani* e de' nostri tempi, questa imitazione, dirò così, materiale fu adoperata dai greci nel loro teatro. Osservate nelle *rane d'Aristofane* quel = *brekekekex coax coax* = In quella degli *uccelli* quel = *tio tio*, *triotò triotò triotò*, *tobrix io*, *ito ito*, *tio tinx*, *to to tiux* = Sono eglino altro che imitazioni esattissime de' modi diversi di cantare degli uccelli? e quel = *to phlatto phlatto thrat* = ripetuto in più luoghi, può egli essere altro che il grido di qualche animale? ch' io poi non voglio andarvi ora a pescare qual sia. Sfido gli *Stefani*, i *Poliziani*, i *Calcondilla*, i *Bessarioni* e quanti vi furono e vi sono filologi, archeologi e grecisti, a rinvenirne il significato di quelle parole in altro vocabolario, che in quello del bosco.

Anche *l' Haydn* nella *creazione* e nelle *quattro stagioni* con lodevolissima parsimonia usò taluna volta di questa imitazione servile, e lo fece a maraviglia bene in quel suo *tubare* delle

colombe, che è d'una verità senza pari. Il Barone *Van-Swieten* avrebbe voluto un maggior numero di tali imitazioni, e tormentava il nostro maestro perchè facesse sentire le rane nelle sue *quattro stagioni*; ma l'*Haydn* tenne sodo, e non volle impantanarsi alla greca per dar gusto al cattedratico Barone.

La migliore delle imitazioni fisiche si è quella che soltanto ci adombra, accenna e colorisce sfumatamente l'oggetto di cui si tratta, senza rendercene esattamente il suono tal quale è in natura. Io la chiamerei imitazione simulata, ed è questa la venere del genere descrittivo. In essa si distinsero talvolta altri bravissimi maestri. Il *Gluck* ne ha un esempio assai vago nel suo *Pellegrino della Mecca* in quell'aria del ruscello. L'*Hendl* in un cader di neve, e più di tutti il *Marcello* nella sua cantata *Calisto in orsa*. Dice in proposito di essa Apostolo *Zeno* che l'udì più volte alla corte di Carlo VI, = che il *Marcello* rivestì di note sì espressive la descrizione ovidiana del trasformare che fa la sdegnata Giunone in orsa la misera donzella, che gli uditori si sentivano raggrinzare la pelle dal brivido che in loro destava la pittrice ferocia di quegli accompagnamenti orribili. = Questa appunto si è l'imitazione che dà alla *creazione* dell'*Haydn* il primato in questo genere.

Bisogna ritenere che non è il vero, stretta-

mente detto, ciò che si domanda dall'arte, ma la somiglianza del vero, che per più pregevole e bella è tenuta del vero istesso; l'arte per procurarsi il piacere che si propone, è costretta a deviare alquanto dalla natura, e mostrarsi a viso scoperto, col prendersi delle licenze e degli arbitrj; ma far lo deve senza allontanarsi giammai nella sua infedeltà tollerata dal carattere distintivo dell'oggetto che intende rappresentare. In compenso di questi arbitrj essa ci promette dei diletti che la natura non potrebbe fornirci, nè fornir ci potrebbe ella stessa quando imprendesse ad imitare per tal modo la natura che venisse a replicare l'oggetto, anzichè rammentarlo a chi preventivamente lo conosceva. Mi servirò di un esempio triviale. Non è proprio della natura che si parli in versi, nè che si canti quando si parla, nè è della natura che si rappresentino gli oggetti mercè di colori, o di marmi, eppure *Omero*, *Fidia*, *Raffaele*, *Pachierotti* così adoprarono, e con questi mezzi riuscirono ad incantarci. L'arte può dunque, e deve in parte alterare la natura, ma colla sola condizione di abbellirla. La padronanza, che mostra l'artista nel modificare l'oggetto che imita, rende l'uomo agli occhi suoi proprj maggior di se stesso, e produce in noi quella soddisfazione di noi medesimi, quella dilettazione orgogliosa, quel sentimento delle nostre forze, che conseguenza e pascolo insieme si è dell'amor

proprio, sede e fonte d' ogni umana compiacenza. Basti d'imitazione fisica.

L' imitazione sentimentale è quella, che con suoni e movimenti analoghi a questi stessi suoni assegnati, desta in noi l'idea dei diversi affetti, che muovono il cuore degli uomini e dei pensieri che li animano » *La musique*, dice il cel. » Lacepéde, *n'a que de sons à son comandement;* » *elle ne peut agir, que par de sons. Aussi pour* » *qu'elle puisse retracer les signes de nos affections* » *faut-il qu'ils soient eux mêmes de sons* ». Ma come si fa a descrivere in musica ciò che non ha nè suono, nè romore? L' opacità d' un bosco, il camminar della luna ec.» *en retraçant*, risponde Lacepéde, *les sentimens qu'ils inspirent.*» In questa imitazione nobile, bella, incantatrice risiede il sublime della musica. Allorchè la musica dipinge gli affetti, si chiama espressione, allorchè esprime i pensieri, le immagini, è pittura. Io chiamo una tale imitazione, imitazione indiretta, perchè agisce in noi col risvegliare dei sentimenti analoghi all' oggetto chi si vorrebbe, e non si può, coi suoni identici rappresentare; per esempio la freschezza di un prato, il silenzio della notte, la fragranza d' una rosa e simili. In quella prima, cioè nella espressione, nessuno superò gli Italiani. In questa seconda, l' *Haydn* nella sua *creazione del Mondo* non ebbe, e forse non avrà chi lo vinca. L' idea del grand' essere che trae il tutto dal nulla, l' idea

della magnificenza delle opere maravigliose che uscirono dalla sua mano, le pitture dei fenomeni diversi della natura sono così bene espresse in quella musica maestosa, grande e pittoresca, che le cose si vedono per le orecchie, come se cogli occhi si guardassero, nè pare concesso ad umano ingegno di salire più oltre.

Incomincia l'armonico poema da un *ouverture*, che rappresenta il *caos*. Da prima voi sentite un sommesso ed indeciso sorgere di tuoni senza sensibile melodía; poi cenni di *motivi* dilettevoli, ma non ancora ben formati e privi quindi di cadenza, poi immagini mezzo abbozzate di passi or forti, or molli, or gravi, or lieti, e il grande vicino al minimo, il ridente e l'austero confusi insieme, e allo stesso tempo distinti. Il più strano e magistrale ammasso di figure musiche, di trilli, di volate, di mordenti, di sincopi, di punteggi, di dissonanze e di movimenti artificiosamente combinati, dà a tutto quel pezzo di musica, quell' aria di originaria confusione, che il moto, l'essenza e lo sviluppo incominciato e fervente ci dipingono dell' incomposta massa del non ancora ordinato Universo. Questa sinfonía è mirabile, nè poteva meglio idearsi, ma domanderei al Baron di *Van-Swieten* che ne concepì l'idea: era egli da tentarsi in musica un assunto simile? Credo di no, per la oraziana ragione del = *cantari res ipsa negat.* = La negata risoluzione dei temi,

nel che consiste il primo carattere del *caos*, escludeva ogni percettibile e perfetta cantilena, e senza di essa non vi poteva essere diletto fisico, dunque, mancando il primo oggetto della musica, quel pezzo non poteva avere che un valore di convenzione, contro di cui protestar dovevano la ragione e la natura. Di fatti io non ho mai sentita quella *ouverture*, (nè arrossisco in dirlo) senza ammirarla, ed annojarmi.

Questa erudita confusione cessa allorquando gli angioli a raccontare si fanno da principio la grande opera della creazione. Giunge dopo non molte *battute* quel passo, in cui la parola di Dio trae d' improvviso dalle tenebre sorde e inanimate la luce. Non è possibile, amico, il dipingervi l' effetto che la musica produsse in quel punto. Il maestro diminuendo per grado gli accordi, e introducendo l' *unisono*, ed il *piano* sempre più smorzato a misura che si avvicinava alla sospesa cadenza, la fece poi sonorissimamente scoppiare a quelle parole: *ecco il dì*; e questo scoppio di tutta l' orchestra nel risonante tuono *di cesolfaut*, corredato di tutta la possibile armonía e preparato da tanto silenzio colpì ciascuno sì fortemente, che pareva proprio che mille fanali apparsi fossero a un tratto nel cupo seno di profonda caverna, o spezzata la rupe, il Sole istesso vi si fosse messo d' improvviso e tutta l' avesse irraggiata e del gran disco ripiena. La magica possanza di questo passo è tale, che

scuote ogni volta che si sente, e vien coperto dalle grida entusiastiche della udienza.

Succede a questo colpo di scena uno dei più bei quadri dell' armonica galleria. Gli angioli ribelli sono precipitati nell' abisso. Un coro d' angioli fedeli descrive le infernali smanie de' primi in un pezzo *fugato*, in cui tutto l' ingrato del genere enarmonico è magistralmente profuso. L'orrore delle dissonanze, il giuoco delle modulazioni strane, e degli accordi delle *settime diminuite*, ed altri intervalli men grati all' orecchio è qui a suo luogo, perchè si tratta d' inferno. Anche l' asprezza delle teutoniche parole aggiunge evidenza a questo tratto, e tutto insieme quel coro fa veramente raccapricciare; se non che tutto a un tratto cambia la scena, e l' *Haydn* vi trasporta, come per incanto, dalle infernali bolge alle innocenti ed amene delizie del Mondo creato, mercè di un pensiero semplice, piano, grazioso che contrasta col precedente, come i chiari di *Rembrandt*, o del *Caravaggio* contrastano coi loro oscuri. Con un contrasto voglio dire che abbaglia. Questa mutazione di scena dilata veramente il cuore di chi l' ascolta. Il passo però che scelse l' *Haydn* per dinotare la vaghezza del nuovo Mondo poteva essere un po' meno triviale. Egli però con quell' arte tutta sua lo rinforzò tanto bellamente nella replica, mercè di una modulazione sì no-

bile e dotta, che non lasciò tempo alla critica di affacciarsi.

Prosiegue il maestro a delinearci la grand' opera, ed ecco che voi sentite il mugghiare de' marosi in tempesta; vedete volare come paglie al vento le nubi per l'aria, sentite strisciare le folgori, e fieramente rimbombare i tuoni. Risona la terra sotto la grandine, che la percuote, poi frettolosa bisbiglia cadendo la monotona pioggia, ed altrove la placida e lenta neve ne vien calando a fiocchi sul muto terreno. Tutta questa descrizione par fatta coi pennelli del *Lorenese*, del *Rosa* e del *Vernet*.

Gli angioli sorpresi a tanti prodigj non sanno più trattenere le voci, ed intuonano dietro il cenno di *Haydn*, il suono del giubilo e dell'amore, l'elogio del Creatore del tutto. In generale questi cori cominciano coll'essere geniali e liberi, poi diventano *fugati*, e pieni d'armonía, e di scienza. I soggetti e le risposte vi sono naturali e dotte insieme, gli aumenti chiari e non mai forzati; la parola vi è rispettata sempre, e più ancora della parola, l'affetto dominante. Gli accompagnamenti sono il *non plus ultra* della leggiadría, del brio e della maestà, riuniti non si sa come, da questo genio altrettanto felice, che coraggioso. Spicca quanto mai in uno di questi cori la parte di *Gabriele*, che è il Corifeo. Egli domina sopra di tutti, e l'ideale del suo canto è sì vago ed energico,

che nulla di più ci lascia desiderare. Aggiungete che la novità non è il minore de' pregi di questo amenissimo pezzo.

Ripiglia il musico poeta la sua narrazione e vi descrive in un' *aria* lo scorrere delle acque sulla superficie della terra. Voi vedete agitarsi fremendo il mare tempestoso, spaziare per la ubertosa pianura la larga fiumana, e trapassar dolcemente in seno alla tacita valle l'umile ruscelletto. Questi oggetti pel loro contrasto danno al pezzo una varietà che incanta, tanto più che le leggi della buona cantilena vi sono da cima a fondo osservate. Havvi poi un passetto là dove del ruscello si tratta, che è la stessa dolcezza.

Ben tosto in un' altr' *aria*, (assai men bella di questa, perchè un po' stentata e stringata nella cantilena,) si descrive l'ammantarsi che fa la terra di piante, di fiori, di balsamici arbusti, e di brune boscaglie. . . Quest' *aria* era la delizia di *Haydn*, e l'aveva rifatta tre volte. A me è sempre paruta più esile che gentile, più debole che tenera, più leccata che linda, più affettata che ingenua e graziosa. Ma chi può contenersi a tanta copia di doni della divina beneficenza? = Su, mano all'arpe, = gridano come per subitaneo trasporto gli angioli ammiratori, e prorompono in una *fuga* brillante e sonora, nella quale sembra che la gara di lodare il Creatore cagion sia di quella erudita ripetizione del soggetto per tanti e sì diversi tuoni,

come porta l'indole di questo genere di composizioni. Del rimanente devo avvertirvi, che le *fughe* della *creazione* non si possono dire strettamente tali, cioè *a cappella*. Sono esse del genere libero. La pedantería sarebbe stata qui fuor di luogo, poichè avrebbe offuscata in gran parte quella forza di colorito, ed avrebbe intiepidito quel calore che tutta animar dovevano la pindarica descrizione.

Vi invito ora ad una delle più belle scene di questo dramma. Qui l' *Haydn* diventa *Claudio*, diventa *Tiziano*. Ammannito il musico pennello, egli vi dipinge il Sole che per la prima volta sorge sfarzosamente sull' orizzonte, preceduto dai suoi raggi forieri. Il nostro *Haydn*, come già il *Lorenese* nel meriggio di casa *Doria*, osa presentarvi l' abbagliante pianeta a faccia scoperta, e l' ardir suo è coronato d' un pienissimo effetto. Sembravi proprio di vedere l' astro raggiante levarsi dall' orizzonte, e tutta inondare l' ampiezza de' cieli colla sua luce. Da prima si ode un suono dolce di semplice armonía, indi per una successiva aumentazione d'accordi e di numeri ascendenti, viene via via crescendo la risonanza, e spiegandosi la cantilena. Quanto più ci accostiamo alla cadenza tanto più cresce la chiarezza del pensier musicale e della armonía. Alla fine arriva la bramata cadenza, e vi dice = ecco il sole. = L' orecchio fa qui l' ufficio degli occhi, e la musica quel dei colori.

Non men bello si è l' apparir della Luna; la nemica dei ladri e degli amanti, furtiva s' insinua fra mezzo alle nuvolette, e tinge del pallido suo lume il manto della soporosa notte.

Un' altra volta gli angioli intuonavano l' inno di lode, e ben si sente dalla sua armonica pienezza e dalla maestà del pensiere melodico, che generale è il tripudio de' celesti spettatori, caldo l' affetto che gli anima e magnifica sopra ogni altra l' impresa che esaltano; e cielo e terra rispondono a questo canto, e quanto è stato creato vi prende parte. Oh! la divina cosa che è questo pezzo con cui si termina la prima parte! Egli è qui dove la ritardata cadenza, promessa più volte e non accordata se non dopo molti sempre nuovi e saporiti inganni, apporta giungendo quell' indicibile piacere, e quello scoppiar d' applausi produce, di cui vi parlai nella quarta di queste mie.

Eccoci alla seconda parte. Comincia essa da un' *aria* dignitosa da prima, indi gaja, e poi molle, con cui si descrive la creazione degli augelli; da principio l' aquila regina slanciasi a volo incontro al sole; succedono le vispe lodolette, poi le innamorate colombe ed il querulo usignuolo; di tutti questi canori cittadini del bosco voi sentite, mercè l' imitazione talor fisica, talor simulata, il canto benissimo espresso. Così poco dopo in un bel *terzetto*, tutto novissimo, guizzano i pesci per le acque, e parvi

di udire sollevarsi dai vortici profondi del mare l' enorme balena cacciando avanti di se l' elemento agitato e sconvolto. Questa musica pittura è tanto viva che sentite l' urto dei flutti, e la schiena del mostro parvi di vedere venir su a gala. In questo mirabile pezzo e nel susseguente *recitativo*, gli animali tutti, l'un dopo dell'altro, sono tratti in iscena e caratterizzati con precisione e bravura. Là nitrisce il destrier generoso; qua rugge l' altero signor delle selve; ivi trapassa di fratta in fratta l' agile tigre feroce; pascolano altrove tranquille le mansuete agnelle, e si strascinano sull' umile terreno le volubili serpi e le luride biscie; all'ultimo al ronzío che ne sentite, voi ravvisate gli ondeggianti sciami d' innumerevoli insetti, che ingombrano l' aria che li sostiene e nutrisce.

Un' *aria* viene di poi ad annunciare pomposamente che il mondo è popolato d' abitatori; ma che vi manca tuttavia l' essere principale che lo nobiliti e che adori il Dio Creatore in maniera convenevole e pura. La creazione di quest' Ente mirabile è riserbata all' *aria* susseguente. Questa non può essere più adattata al magnifico oggetto. È veramente tutta dignità, ed energía. Havvi fra gli altri un passo di una forza prodigiosa, e di cui non si può a meno di sentire l' incantesimo. Egli è colà dove, dopo l' enumerazione degli egregi attributi di quest' essere sublime, l' *Haydn* lo nomina, dicen-

do = è l' uomo, il re della natura = la lingua tedesca ha somministrato qui al maestro l' occasione d' impiegare la figura di aumentazione, ed egli se ne servì stupendamente. Il testo vorrebbe dire in nostra lingua = *l' uomo il virile*, (che è l' *homo*, e il *vir* de' Latini), *il re della natura* = ad ognuna di quelle prime parole l' *Haydn* cresce di tuoni e fa una superba cadenza sul *re della natura*, che strapperebbe gli applausi al più insensibile de' viventi. Tanto ne è il fascino e tanta l' evidenza. La seconda parte di questo *arione* è tutta amore. Comprende essa la creazione della compagna d' *Adamo*, e i due caratteri della forza e della dolcezza sono così ben disegnati in questo pezzo, che, come è il più lodato, così forse è il più bello ed espressivo della *creazione*.

Chiude la seconda parte un coro concertato, in cui si sfoggiano per enumerazione tutte le beneficenze compartite dal Creatore all' uomo. Pieno d' amore, di maestà e d' esultanza è questo pezzo scritto a guisa di *finale*, e tutto tratteggiato di colpi magistrali dal caldo pennello dell' autore. Là dove singolarmente si tratta di descrivere il deperimento di tutte le cose create, allorchè Dio ritira la sua mano, e là dove si dipinge il ringiovenire d' ogni cosa, allorchè nuovamente la stende, sono quadri di prima bellezza.

La terza parte è più corta. I mutui trasporti

del primo e più innocente degli amori ne formano il soggetto, in un colla calda riconoscenza dei due sposi verso l' autore della loro felicità. Il dialogo fra i due primi conjugi non può essere più focoso, nè vestito di più tenere note, massimamente quando nella effusione del cuore si danno a ringraziare l' Altissimo di tanta beneficenza.

» Col dolce mormorar pietoso e basso «

Fanno eco i cori degli angioli a questa espansione primiera dell' umana sensibilità, ed oh! di quanta dolcezza è aspersa tutta questa melodía! Quando poi li primi nostri genitori penetrati dal sentimento della grandezza di Dio, e compresi di venerazione, si prostrano tremanti innanzi a lui, non è possibile di esprimere meglio di quello che *Haydn* lo fece, nè questa patetica situazione, nè questi diversi affetti. Questo *coro concertato* spira proprio divozione e fede. Reso omaggio alla divinità, si abbandonano gli sposi felici agli impulsi deliziosi della reciproca tenerezza, e un bel *duetto* corona questa scena amorosa insieme e divota. La prima parte di questo pezzo è, per quanto era possibile con parole tedesche, scritto alla italiana. La seconda, ossia l' *allegro*, è scritto alla *Haydn*, vivo e brioso. La più accesa gioja traspare in ogni battuta di un tale *allegro*, e l'amore, e l' innocenza lo reggono da cima a fondo. Un coro in parte *fugato* ed in parte *ideale*, tien dietro al

duetto, e con quella maestà e quel fuoco con cui l'aveva incominciata, dà fine con esso l'*Haydn* alla sua immortale fatica.

Siccome, allorchè scrisse la *creazione*, aveva il maestro la sorte di far eseguire la parte del *soprano* alla egregia cantante madama *Franck*, in allora madamigella *Gherard*, così non lasciò di trarre il più gran partito dalla bellissima ed agilissima voce di quella rara *dilettante*, e non fu delusa la sua aspettazione. Questa musica va eseguita con semplicità, esattezza, espressione e portamento, ma senza *fiorettare*. Le frascherie, anche le più leggeri, sarian qui fuor di luogo, perchè alla maniera del *Gluck*, ogni nota è ciò che deve essere

» Nè vuol che il gorgheggiar soave e buono »
» L' accento, e la parola al verso asconda. »

Le aggiunte, e i variamenti sono qui siccome i ritocchi ne' quadri de' grandi maestri: li macchiano, anzi chè abbellirli.

Avrei ancora qualche cosa a dirvi per la storia di questo *oratorio*; ma sendo più del dovere già lunga questa mia, mi riserbo alla prossima, ed addio per ora.

LETTERA UNDECIMA

Dal Bannato 28 giugno 1809.

Eseguitasi, come dissi, la *creazione* in Vienna, ben presto i fogli letterarj ne parlarono, e la stampa della medesima essendo poche settimane dopo terminata, poterono gli intendenti anche da lontano recarne giudicio. Questo *spartito* ha le parole in lingua tedesca ed inglese, e corre la stessa musica per amendue i testi. Quantunque il libro costasse tre zecchini, se ne fece di subito uno spaccio grande, perchè la curiosità di sentire, come si poteva, una musica sì decantata e di un tanto autore, invase tutti coloro a' quali una tale spesa non poteva esser gravosa, e nacque in varj il capriccio di recarne le parole nella loro patria lingua, conservandone per quanto era possibile le note. Fu quindi tradotta in svedese, in francese, in spagnuolo, in boemo ed in italiano. La francese traduzione è molto cattiva, e si deve in gran parte attribuire alla medesima se questo capo d' opera, allorchè fu eseguito in Parigi, non vi fece quell' effetto che doveva. Un' altra circostanza accidentale gli nacque pure in quella gran capitale. La sera che si doveva eseguire, scoppiò la macchina infernale nella strada per cui pas-

sava il Primo Console per recarsi ad udirla. Un avvenimento di questa natura non era fatto per accrescere l'attenzione d'un uditorio di musica. La *creazione* fu data malgrado l'avvenimento, ma non è da maravigliarsi, se ad animi tanto distratti non fece il senso ed il piacere che fece altrove.

Due sono le traduzioni italiane. La prima di esse non incontrò certamente il pubblico aggradimento, ed è quella che fu unita allo *spartito* nella stampa di Parigi. Essa è lavoro di un improvvisatore italiano, il quale non avendo alcuna cognizione di musica, scriveva i versi come venivano. La seconda è la sola di tante traduzioni, alla quale il barone di *Van-Swieten* e l'*Haydn* accordassero una pubblica e solenne approvazione. Non una nota è cambiata nel testo musico, e malgrado lo stile poetico, riuscì al suo autore di renderne quasi ad *literam* il senso dell'originale. Ei deve a questa traduzione l'avere legata amicizia coll'*Haydn*, e l'essere perciò in istato di parlarvi tanto delle sue cose, e di lui (1). Fu stampata ancor questa, ma soltanto sotto la piccola *partitura per cembalo*, dall'*Artaria*. Venne poi eseguita per la prima volta in casa del mecenate della musica, del gene-

(1) Il sig. *Diez* si degna di chiamare questa traduzione *un vero capo d' opera*

roso signor principe *Lobkowitz*, che tutto se stesso sembra aver consacrato all' onore delle bell' arti, ed al piacere de' suoi simili. Essa venne eseguita eccellentemente sotto la direzione dell' *Haydn* istesso. Questo buon vecchio voleva per modestia cantare ne' cori, e fidandosi del traduttore come intelligente di musica, pretendeva che il medesimo dirigesse l' orchestra, onde i tempi fossero presi come meglio si convenisse alle parole italiane; ma ad onta del pretesto non venendo ammessa la sua domanda, acconsentì a prendere quell' unico posto, che al *Haydn* si conveniva. Mi ricordo che standosi la colta udienza col testo tedesco ed italiano alle mani, allorchè si udiva un passo non infelicemente tradotto e talvolta anche migliorato per la maggiore dolcezza e sonorità della lingua, *Haydn* gridava dall' orchestra all' udienza plaudente, additando il traduttore = eccolo là: non è merito mio. = L' opinione più comune si fu che, ne' passi di forza, la *creazione* tedesca superasse l' italiana, ma che questa vincesse l' altra in tutt' i passi di affetto, e in tutti quelli ove il canto primeggia ed il genere descrittivo è gajo, nobile ed ameno; vale a dire, ne' quattro quinti dell' opera.

È qui il luogo di avvertire che molto errerebbe chi credesse di poter giudicare di questa musica, sentendola eseguire da una piccola orchestra o da quattro cantanti al cembalo; e meno

poi, ridotta, come fu fatto per mercantile speculazione, in *quartetti*, *quintetti*, *sestetti* o *concerti* per instrumenti da fiato. Questo è stato un ridurre *Michelangiolo* in miniatura, e s. *Pietro* di Roma in *coffèhaus*. Per quanto sia ben fatta una tal riduzione, il portare giudizio dell' originale sulla medesima sarebbe lo stesso che il voler giudicare la *cena* di *Paolo*, o il s. Pietro martire del *Tiziano*, dalle stampe che ne girano dal *Lovisa*. Bisogna proprio sentirla con 24 coristi esattissimi nella intonazione, nel tempo e nella espressione, e con un' orchestra di 60 sonatori per lo meno. La Germania in più luoghi, l'Olanda, l'Inghilterra, la Francia, la Svezia e la Russia la udirono di questa fatta. L'Italia no, perchè in Italia (fuori della cappella Vaticana, ove non s'usano strumenti da fiato e da corda) in nessun luogo (*incredibile dictu* nel paese della musica vocale!) si trovano 12 coristi capaci di eseguire le *fughe* con buona intonazione e con esattezza (1).

Quando un uomo pei suoi talenti si solleva al di sopra degli altri, due sentimenti egli eccita

---

(1) Erano già scritte queste lettere, quando mi pervenne la notizia che a Milano nel R. Conservatorio si erano poi eseguite la *creazione* non solo, ma ancora le *quattro stagioni*, ed avevano avuto quell'applauso, che non le può mancare ne' paesi colti e forniti di gusto, allorchè siano bene eseguite.

sicuramente ne' suoi simili: l' ammirazione e l' invidia. Queste fanno sì, che i di lui parti se vengono generalmente lodati, sono anche molto criticati. Una ragione più lodevole induce altresì le persone colte ed oneste a criticare, ed è il desiderio de' progressi dell' arte, e quello della perfezione. La *creazione* dell' *Haydn* tanto ammirata, doveva dunque essere criticata e lo fu. Io non vi parlerò delle minute critiche di que' sofistici, i quali per mal animo in ogni produzione della umana mente,

» Stan col naso adunco
» Nodi cercando nel pieghevol giunco. »

Questi non vedon d' ordinario, nè sentono li pregi di un bel lavoro, dietro l' assioma pur troppo verissimo *de la Bruyere* che = *le plaisir de critiquer nous empêche d'être touchès de très belles choses.* = Ma vi parlerò delle critiche più sensate, che sul carattere s' aggirano di questo lavoro.

Due sono le principali. L'una verte sulla parte cantante, e comprende le arie singolarmente, e i recitativi; e l' altra sul gusto e prende di mira tutto l' ideale di questa musica. Si pretese che il canto non avesse tutta la grazia unita alla nobiltà e facilità *Sacchiniana*, e che i recitativi fossero ben lontani dalla vera declamazione di quelli del *Porpora*, del *Gluk*, del *Zingarelli*, del *Ciccio di Majo*. Gli intervalli instrumentali però andarono esenti da ogni taccia,

Prima di ammettere questa critica in tutta la sua estensione, comincierò dal dichiarare io stesso di buona fede, che generalmente parlando, la cantilena della *creazione* non è totalmente italiana, nè sempre la migliore possibile per far brillare i cantanti. Un *Marchesi*, *un Pachierotti*, un *Tenducci*, un *Aprile*, un *Milico* difficilmente si sarebbero arresi a cantar questa musica, perchè più fatta per la ragione che pel cantante, più per la parola che per la voce; non s'incontra mai da cima a fondo un solo *cantabile*, e talvolta (sebbene assai di rado), il canto è costretto per così dire ad arrestarsi, per dar luogo al contrabbasso, al violino o altro instrumento di farsi sentire, come nella prima parte della prim'aria del tenore, a quelle parole = *cessò il disordine* = con quel che siegue. Egli è altresì vero che l'accento della declamazione è talvolta sbagliato ne' recitativi. La musica vi fa degli interrogativi là dove il senso è positivo, e simili altre leggieri sviste s'incontrano qua e là, che non hanno scusa; ma io vi dichiaro, che sono ben lontano poi dall'ammettere in tutta la loro estensione queste critiche.

Per poterne giudicare con piena giustizia, bisogna procedere regolarmente e stabilir prima in che consista il bello della musica, e segnatamente del canto. Si potrebbe dire che in musica, come in amore, non è bello quel ch'è

bello, ma è bello quel che piace; e di fatti ella è cosa ben singolare che nelle altre belle arti a forza di studio, di esperimenti e di ricerche siano giunti gli uomini a trovare ed a stabilire un vero bello. La *rotonda* di *Capri*, l'*Apollo* di *Belvedere*, la *Madonna della Seggiola*, la *s. Catterina del Correggio*, il *s. Pietro martire* del *Tiziano* sono produzioni belle per tutte le Nazioni colte, per tutti gli occhi ben educati e per tutt' i tempi fuori della barbarie. Il loro merito non trova ribelli, non soffre vicende, e le opere del *Carissimi*, del *Pergolesi*, del *Durante*, per quanto ancora si vantino per tradizione, hanno molto scapitato nelle nostre orecchie. Ancora le giudichiamo venerabili, ma quasi ognuno preferisce d'udire un *rondò* d'*Andreossi*, un *quartetto* di *Tarchis*, una scena di *Mayer*, ed anche di men pregiati scrittori, anzichè alcuna di quelle composizioni che si credevano il *non plus ultra* della musica da' nostri antenati. Donde ciò, se non dal non esservi un vero bello riconosciuto, e canonizzato per tale nella musica?

La ragione di questa mancanza in una bell'arte sì coltivata ed amata più di tutte, si è, a parer mio, che nelle altre belle arti, il piacere intellettuale è maggiore del fisico, e quindi è toccato alla ragione a fissare questo bello, e la ragione, essendo immutabile, lo devono essere pure le sue decisioni e i suoi teoremi; ma

nella musica, il cui diletto per ben quattro sesti è fisico, tocca al senso a decidere; e primieramente il senso decide con infallibilità del piacevole, ma non così del bello; poi la stessa sua decisione sul piacevole è bensì vera pel momento, ma non lo è pel tratto successivo; perchè il senso non prova gli stessi gradi di piacere nelle successive scosse dello stesso oggetto stimolante. Le prime sono sempre più forti ed efficaci. La umana sensibilità soggiace all' abitudine moderatrice attenuante di tutt' i piaceri replicati. È passato in proverbio il lamento di colui che si annojava delle continue pernici. Ciò posto, oserei profferire un' eresía, che per altro ha in se molto ma molto di vero; ed è che gran parte del bello nella musica consiste nella novità. Havvi, se volete, un bello, o per parlare con precisione, un buono reale in musica, ed è quello che dipende dall' armonía e dalla regolare successione dei tuoni analoghi. Questo buono ha leggi fisse, e il contrappunto e l' esperienza ce le hanno tutte indicate; ma la parte principale della musica, che è la melodía, non ha ancora fissato il suo archétipo, e se lo facesse, se stabilisse un numero o un genere di cantilene piacevoli, come norma del buono, queste a lungo andare ci annojerebbero, e ne vorremmo tuttavia delle nuove. Malgrado però questo desiderio, o bisogno, che hanno i nostri sensi di novità, (sia detto qui di passag-

gio); si potrebbero trovare per analogía, e fissare delle regole onde ottenere cantilene piacevoli, coll'esaminare ben bene l'indole di quelle che piacciono. Ho osservato io stesso che in quelle cantilene che più gradevolmente solleticano l'orecchio, si trova d'ordinario un buon numero di suoni consonanti, e picciol numero all'opposto di suoni *intermedj*; e nel periodo di tali cantilene le note *buone*, come le chiamano, ricorrono con un certo ordine simmetrico di proposta e di risposta. Con un esempio mi spiegherei meglio, ma non voglio qui uscire dal punto principale della nostra inquisizione; e quindi mi basta per ora il ripetervi che fino al dì d'oggi in cui queste regole per formare la buona cantilena non sono ancora stabilite o rese note, lo scoprire una cantilena nuova, e che piaccia, è l'opera del genio; del gusto si è il migliorarla con darle tutta la grazia e la pompa di cui può essere rivestita; e dell'arte il ridurla a perfezione coll'unire in essa, verità, unità e chiarezza (1).

---

(1) Uno de' mezzi per trovare una grata melodía è quello di evitare gli intervalli troppo distanti (si chiama intervallo la differenza che v'è d'un suono all'altro più o meno acuto). Se gl'intervalli sono troppo vicini, e succedentisi per grado, come nella scala diatonica, riescono troppo monotoni e di poco effetto. Perchè sia più sensibile il cambiamento di voce, fa d'uopo d'un intervallo maggiore, ma

Ma ecco pur troppo un' altra sorgente della instabilità del bello nella Musica. Il gusto, questo fautore e insieme moderatore del genio, che sì di rado si trova con lui unito in una stessa mente; questo giudice, che ha nel cuore quella sede che il genio ha nel cervello, egli stesso va soggetto a cambiamenti. Dipende il gusto da quelle accidentali affezioni ed idee che successivamente regnano ne' popoli, ne alterano il carattere, ne variano il capriccio e le opinioni. È indubitato che le disposizioni dell'animo sono quelle che formano, regolano, fissano il gusto ben più che le idee astratte. Nè tocca al gusto a seguir l'arte; ma tocca all' arte a conformarsi al gusto. Questo sovrano prepotente, questo proteo in trono (che altro non è infine che il giudizio del sentimento, applicato alle opere dell' ingegno) vacilla bene spesso, come dissi, nelle sue massime e ne' suoi principj, e si trasforma non di rado totalmente; allora il bello

---

la distanza dell' uno all' altro, se è eccessiva esce dal naturale, eccetto allorchè la musica vuol esprimere de' moti d' animo feroci, disordinati e balzanti. Convien dunque, che la cantilena sia formata d' intervalli, nè consecutivi, nè troppo distanti, e che portino sulle voci armoniche del tuono. Toccando queste voci il maestro è sempre certo di non dispiacere, e se la loro disposizione è tale da esser naturale, espressiva e insieme non triviale e comune, l' effetto ne è sicuro.

non è più bello, e l' arte, assisa sulle eterne basi del vero, trema ad ogni passo che far vorrebbe, e paventa un esito infelice; ed opera allora a tastone. Ma se ciò è vero in tutte le produzioni del genio, lo è poi sommamente nelle musicali a motivo che la musica ha meno d' idee astratte e meno bellezze di rapporto delle arti sorelle. Credo possibile perciò una musica eternamente bella davanti al tribunale della ragione, (bella, cioè esaminata freddamente dietro le regole del comporre); ma credo impossibile che si trovi una musica che piacer possa in ogni età ed in ogni situazione della Nazione, e piacere tanto agli orecchi, che al cuore. Questa rarità può darsi appena in qualche grave componimento di chiesa, in cui più si richiede d' armonía che di melodía; e dovrà per esso farsi sentire di rado, se no, per la ragione fisica che spiegai in altra mia lettera, anch' esso perderà in breve di pregio e d' efficacia.

Un' altra ragione che impedisce lo stabilire un bello generale, costante ed unico per tutte le Nazioni colte in fatto di musica, si è la diversità delle lingue. L' uomo non sa cantare senza parlare. Egli deve unire i suoni alle parole. Ora ogni lingua ha un' indole sua propria, ed una melodía analoga (1). Quindi non si può

(1) La recitation musicale dans toutes les langues devroit être aussi differente que leur accent naturel; puisque à moins

far camminare una cantilena conveniente ad una lingua sopra le parole d'un' altra, senza qualche cenno di stento, e basta questo a indisporne l'orecchio e diminuire quel piacere che sarebbe compiuto, se la melodía s'udisse nella sua lingua nativa. Havvi una melodía italiana. Questa non fu già inventata dagli italiani, ma bensì dettata dalla lingua istessa; ed essendo una tal lingua la più melodiosa di tutte le lingue vive, la melodía italiana venne ben tosto riconosciuta ed acclamata per la più piacevole di

---

de cela, ce qui exprimeroit bien une passion dans une langue, l'exprimeroit fort mal dans l'autre. . . . Tous ceux qui ont fait quelque sejour en Italie savent très-bien que la cadence que les italiens observent dans le récit de leurs pieces . . . n'est que l'accent de leur langue rendu plus musical et plus sonore. . . . C'est ainsi que les marques d'interrogation, ou d'admiration dans la musique italienne . . . ont quelque rapport avec les tons naturels d'une voix angloise, quand nous sommes en colére; jusques là que j'ai vû souvent nos auditeurs fort trompés à l'égard de ce qui se passoit sur le théatre, et s'attendre à voir le heros casser la tête à son domestique lorsqu'il lui faisoit une simple question, ou s'imaginer qu'il se querelloit avec son ami, lorsqu'il lui souhaitoit le bon jour. = *Spectateur Disc. XXIII p.* 170. Conchiudiamo. La declamazione di una lingua non è quella dell' altra, e siccome la musica non è che una declamazione accresciuta e resa quindi più sensibile, ne viene di conseguenza che non si troverà mai una musica sola che s' adatti a tutte le lingue e sia bella per tutte le Nazioni. Parlo sempre delle colte.

tutte anche dalle non italiane udienze; ma se si pretendesse far camminare questa italiana melodía, nata fatta per la italiana favella, sopra parole non italiane, ma francesi, ma inglesi, ma tedesche o polacche, che sono in aperta guerra colla medesima, ecco l'assurdo. La melodía non avrà più allora la sua grazia, la sua forza, la sua verità. Così dicasi delle melodíe straniere applicate alla lingua italiana. Mi fanno rabbia quelle cantilene francesi funebremente gementi su parole italiane, e quelle arie polacche nelle quali le parole italiane devono galoppare a ridosso di note, che non possono portarle, e smarriscono perciò il loro accento natío. Io non dubito di asserire che la musica de' greci operava que' maravigliosi e quasi incredibili portenti principalmente perchè ella era una lingua cantata. Mi spiego: la musica loro non faceva che distinguere, marcar meglio il tempo sillabico, le inflessioni connaturali e proprie della lingua loro, tanto più perfetta e musicale delle moderne, perchè lingua d' una Nazione sensibilissima e lingua ritmica che aveva il vantaggio di esprimere con più verità delle nostre tutte le tinte e le modificazioni del sentimento. Rese colla musica più evidenti la melodía e l' indole primitiva di questa lingua, (1)

---

(1) „ Chez les Grecs, la mélodie ne faisoit entendre que

ed essendo essa, colla distinzione più espressa de' tuoni, ridotta a canto, e canto sempre analogo alla passione che il poeta aveva inteso d'eccitare, doveva essa molcere gli orecchi, e scuotere allo stesso tempo gli animi al sommo grado. Se per l'uomo v'è musica, questa è la musica della natura: quando, cioè, sono una sola cosa la lingua e la musica, il maestro e il poeta. In tale stato trovavansi i Greci, mentre noi siamo per lo più occupati diversamente dal poeta e dal maestro, e perciò condannati a sentire la stessa idea, espressa per lo più in due diverse lingue nello stesso tempo. Così è: la musica greca era figlia non solo, ma schiava della lingua: la nostra ne è la tiranna e la matrigna.

Se volessi dilungarmi trarrei qui in campo altre ragioni della efficacia della musica greca, deducendole dai motivi di religione e di politica, di cui lo spettacolo greco faceva parte; dalla qualità dei soggetti su quali s'aggirava, presi

---

l'union parfaite entre les pieds poëtiques des vers, et les pieds musicaux du chant,,. Hist. de la musique par. C. *Kalkbrenner*. pag. 99. È poi tanto vero che la lingua è la base e la madre del canto, che il *Rinuccini* risuscitò dietro questa teoría il recitativo de' greci, e *Lulli* prima di porre in musica i versi se li faceva declamare dal *Chammele*, come narra il *Batteux*, e notava que' suoni e quelle inflessioni dell'attore che poi rendeva cantabili coll'ajuto dell'arte.

per lo più dai grandi avvenimenti giornalieri patrj, interessanti perciò un uditorio partecipe più che spettatore dell' azione che si rappresentava. Parlerei della prescritta significazione che i Greci davano ad ogni strumento, ad ogni forma, per cui diceva *Cicerone*, che dall' udire soltanto il flauto sapevasi se l' *Antiope*, o l' *Andromaca* dovesse rappresentarsi, e dal tono, l'affetto che si voleva destare. Ma una ne voglio accennare non tocca da altri, e che mi sembra di qualche peso per fisica ed innegabile ragione. I Greci andavano al teatro la mattina appena alzati dal letto, mentre per essi il teatro era luogo semi-sacro, destinato alla istruzione morale e religiosa del popolo, ed in oltre v' andavano a stomaco digiuno. Ognuno sa che in que' primi nostri giornalieri ritorni alla vita attiva la mente è più sgombra, le sensazioni riescono più vive, perchè i nervi, rinvigoriti dal riposo della notte, non sono ancora stati assaliti nè affaticati dai continui stimoli della giornata: l' animo nostro non ancora agitato e tuttor vergine, è più adatto a ricevere le impressioni; allora la passione che si vuol risvegliare, più facilmente si accende. Noi all' opposto andiamo al teatro la sera, quando satolli degli affari e delle vicende della giornata, stanchi pei passati piaceri, e divenuta la nostra macchina più inerte, abbiamo più bisogno di riposo che di nuovo solletico. Quanto per ciò non

fa d'uopo di allettamento e di magía nei nostri spettacoli, perchè possano, mi si permetta questa espressione, risuscitare i morti! Se dunque v' hanno delle tragedie moderne che fanno piangere a sera, io scommetterei che farebbero urlare la mattina. La sola difficoltà che incontrerebbe appo di noi (che non siamo un popolo ozioso, come per lo più era il greco delle città) il teatro di mattina, si è che ognuno ha i suoi affari da portar innanzi, e quindi si può bene da noi con animo tranquillo e chiedente sollievo, andare al teatro la sera, quando alle cose nostre si è dato passo; ma con poco gusto vi anderemmo, se all' ora migliore di trattare gli affari dovessimo occupare un sedile in teatro, nel mentre che il Sole sorgente invita tutta la natura animata a provvedere alla propria sussistenza, e i doveri della società ci portano altrove; ma per tornare a bomba: a misura che l' uomo si è andato allontanando da questa musica primigenia, voglio dire la musica fondata sulla lingua, sono venuti in campo i capricci, i bisticci, il gusto fittizio ed un bello di convenzione separato dalla natura, un bello senza base, cangiante, caduco ed incerto, più nazionale che umano, più apparente che reale, soggetto perciò a tutte le vicissitudini del tempo e della moda. Egli è contro di questo bello ipotetico, che si scagliava quell' ingegno bizzarro

del *Rosa* non men musico che pittore e poeta originale, cantando:

» Io grido e grido a voi maestri indegni: »

» Buono sempre non è quel che diletta. »

E il *Marcello* fin da' suoi tempi si lagnava che la musica era un'arte che si andava perdendo, e diceva così allorquando egli scriveva i suoi salmi, e *Leo*, e *Pergolesi*, e *Porpora*, e *Vinci* portavano la scuola romana e la napoletana al sommo della perfezione.

Ora eccomi a voi. Quando, dopo tutte le premesse, sentite rimproverar all'*Haydn* che la musica della *creazione* non è bastantemente bella, perchè non bastantemente italiana, e le sue cantilene e gli accenti sono diversi dai nostri, e perchè, come dicono, non canta quanto si vorrebbe; dite pure che in vece d'una taccia un elogio si fa a quel nobilissimo scrittore, perchè primieramente non è ancora fissato in che consista il vero bello nella musica; e secondo perchè non doveva cantar molto una musica fatta per una lingua che canta poco; e per ultimo, perchè non doveva essere totalmente italiana una musica composta sopra parole e periodi totalmente tedeschi. L'*Haydn*, senza essere gran metafisico o sapere di musica greca quanto il *Mersenio* o il *Meibomio*, aveva però una dose non piccola di buon senso, ne aveva una grandissima di genio ed una non mediocre di gusto. Ben intese egli che doveva adattare le sue can-

tilene alla lingua che adoperava. Non essendo essa quanto l' italiana prodiga di vocali, ma piena zeppa di consonanti mute ed aspre, dovette evitare i *cantabili*, in cui le consonanti spiacciono maggiormente e irruvidiscono ogni bel portamento di voce; e così pure dovette astenersi dalla moltitudine delle *pause*, cioè da quella congerie di suoni agglomerati sopra una sillaba sola, che di soverchio s'usano dai maestri italiani, e da simili altre licenze e proprietà della musica italiana. In una parola: non potè sopra un testo alemanno scrivere una musica sì italianamente foggiata, che italiana sembrasse agli italiani, piuttosto che tedesca ai tedeschi. Bastò all' *Haydn* d' impastare quanto più poteva di melodía italiana colla cantilena voluta dall' accento tedesco; gli bastò di fare una musica che avesse il carattere conveniente e proprio dell' altissimo soggetto che imprendeva a trattare; una musica che unisse la forza, la maestà e il brio alla naturalezza, ed a quella grazia che la sua lingua poteva comportare; una musica insomma che fosse insieme dotta e nuova, enfatica e piacevole, soddisfacente per l' orecchio quanto per l' intelletto. Questo egli si propose e fece, sciogliendo in quanto a lui, col fatto l'enigma, insolubile per altri molti, del vero bello musicale. Ciò posto, voi vedete a quanto poco si riducono le critiche fondate e sussistenti della *creazione*.

La migliore di esse, e l'unica insieme che farsi dovrebbe a composizioni di simil genere, sarebbe quella che le fece o le sta facendo un celebre maestro italiano, e uomo di prima sfera in linea di compositori. Preso egli il testo poetico della *creazione*, si mise a rifarne da capo tutta la musica, procurando di far meglio; ma il suo lavoro non s' è ancora visto. Egli giace *sub rosa*, nè si vedrà che dopo la morte dell' autore, avendo egli così deciso per evitare la taccia d' invidioso o nemico della fama dell' *Haydn*, ch'egli stima moltissimo. Questo maestro, che vanta dei veri capi d'opera, riconosce l'*Haydn* per uomo unico come sinfonista, come scrittore accademico non superato da altri, ma non lo crede inarrivabile, nè unico nel rimanente; nel che troverà fra i dotti non pochi compagni di sentimento. Anche i partitanti del *Mozart* guardarono con occhio curioso, ed alcun poco maligno le produzioni dell' *Haydn*; ma e gli elogj senza fine e misura che danno al loro scrittor favorito, e per vero dire, scrittore di un merito rarissimo, e le critiche che promossero contro l' *Haydn* di lui rivale e predecessore, non riuscirono a rapire a questi il primato, là dove egli se lo era acquistato. E giacchè qui si parla di *Mozart*, ed io amo di render giustizia a tutti, vi dirò ben volentieri che l' *Haydn* non lasciava mai di correre a sentire la musica del *Mozart* ovunque sapeva esi-

guirsene, e mi diceva d'aver sempre imparato qualche cosa ogni volta che udito aveva le composizioni di quel talento prodigioso. Ben solenne testimonianza diede altresì l'*Haydn* del concetto in che teneva il *Mozart*, allorchè nell'incoronazione di Leopoldo II fu chiamato a Praga per comporvi in concorrenza del suddetto. Sapete che disse? = che dove scriveva un *Mozart*, *Haydn* non poteva mostrarsi = giammai rivale fu più generoso e modesto. Gran disgrazia per l'arte, che il *Mozart* morisse così presto! Diceva pubblicamente il Barone di *Van-Swieten* tanto amico ed ammiratore dell'*Haydn*, che se il *Mozart* fosse campato, l'*Haydn* non sarebbe rimasto in trono, parlando, s'intende, del genere instrumentale ed accademico. Io aggiungerò che senza l'*Haydn*, anche il *Mozart* non sarebbe salito tant'alto, ed adduco in sostegno della mia asserzione l'ingenua confessione del *Mozart* medesimo, il quale dando alla luce i suoi *quartetti*, non solo li dedicò all'*Haydn*, ma nella dedica confessò di avere da lui imparato come da maestro. E per vero dire, amico, egli è facile, ponendovi mente, l'avvedersi che lo stile instrumentale del *Mozart*, toltone ciò che si deve al suo ingegno, è un composto dello stile brioso dell'*Haydn*, e del mesto e legato di *Boccherini*. Che anzi io credo che debbasi a quest'ultimo quella tinta di malinconico che il *Mozart* non seppe nascondere nè meno

nelle sue opere buffe, e che gli toglie di potere in questo genere uguagliarsi ai *Galuppi*, ai *Paesielli*, ai *Piccini*, agli *Anfossi*, ai *Cimarosa*, ai *Guglielmi*, ai *Sarti* ec. ec. per cui l' opera buffa giunse a quel grado di perfezione che si desidera ancora nella seria. Addio.

LETTERA DUODECIMA

Dal Bannato 15 luglio 1811.

» . . . . . *Ovo prognatus eodem.* »
Hor. lib. II. sat. I. v. 26.

Come già v' accennai in altra mia, la *creazione del Mondo* non fu il solo lavoro di questo genere che uscisse dalla penna dell' *Haydn*. Animato egli dal successo, e più ancora stimolatovi dall' amico Barone di *Van-Swieten*, compose due anni dopo le *quattro stagioni*. Il poema è una imitazione di quello di *Thompson*, ridotto a cantata dal sullodato Barone. Questa produzione dell' *Haydn* non è rigorosamente parlando un vero *oratorio*, perchè v' entrano caccia e baccanali e storie d' amori, ma sarebbe il più bel componimento del mondo in suo genere, se non vi fosse la *creazione*. L' *Haydn* stesso aveva dato a questo componimento un rivale troppo terribile, e bastò in questa guerra d' onore fra i due suoi figli, che il secondo, quantunque più dotto, potesse gareggiare col primo; benchè senza speranza di detronizzarlo. La novità dello stile, che più non trovossi nelle *quattro stagioni*, la nobiltà del soggetto, che nella *creazione del mondo* era il più magnifico di tutt' i

soggetti possibili, stavano per la *creazione*, e quindi sebbene attaccata da un rivale agguerrito, provvisto d'armi fortissime e di peregrini sussidj e di sconosciuti artifizj, la *creazione* trionfò, e non rimase all'emulo che l'onore d'averla degnamente combattuta, e soltanto ne' *quartetti* superata (1). Avvenne all' *Haydn* quello ch' era avvenuto 50 anni prima al *Milton*. *Il paradiso ricuperato* non equivalse al *paradiso perduto*. Aggiungasi che il testo della *creazione* di gran lunga era migliore di quello delle *quattro stagioni*, che più volte fece impazzare il povero maestro. In quanto alla musica, le *quattro stagioni* sono nullameno opera tale da assicurare il primato nella musica descrittiva al loro autore, quand'anche non avesse composta la *creazione*. Eccovene una breve, ma sufficiente descrizione.

Immaginatevi una gallería di quadri diversi di genere, di soggetto, di colorito. Quattro quadroni principali figurano fra i quadri minori. Queste masse maggiori sono nella prima parte la neve, il gelo, gli aquiloni; nella seconda il temporale; nella terza la caccia; nella quarta la serata de'contadini. Indicano essi, giusta l'ordine della natura, il tornar della primavera, il

---

(1) I *quartetti* tratti dalle *quattro stagioni* sono più belli di quelli tratti dalla *creazione*.

forte della state, il finire dell' autunno, ed il fitto inverno. A dir vero quel cominciare l'*oratorio* con una sinfonía rigida, aspra e crucciosa, scritta nel genere enarmonico che vi raggrinza la pelle, è ben lungi dal richiamarvi alla mente la vaga stagion de' fiori; ma l'autore si prese questa accortissima licenza, affinchè per opera degli scuri posti in avanti alla maniera di *Rembrandt*, meglio poi ne spiccasse il ridente venir della primavera. La descrizione di questa principia da un *coro* semplice, gajo, dolcissimo in forma di preghiera, quale il soggetto lo domandava.

Dopo questo *coro* si sente un' *aria* giuliva insieme e robusta, che vi dipinge il buon agricoltore che va gettando la semente sul preparato terreno, il cuore e la mente ricolmo della consolante idea della futura messe. È questa l'*aria* in cui l'*Haydn* rubò se stesso servendosi d'un celebre *andante* d'una sua sinfonía, a cui adattò il canto e le parole.

Dopo altre bellissime cose un bel *coro fugato* termina questa stagione.

Ecco la state. Siccome questa stagione è l'opera più manifesta

„ Del ministro maggior della natura; "

così l'*Haydn* ne cominciò la descrizione dall'alba, cui succede di subito il nascere del Sole. Questa situazione costrinse l'*Haydn* ad una ripetizione di quanto fece con tanta lode nella

creazione; e quantunque egli vi adoperi passi ed accordi totalmente diversi, pure il carattere ne è inevitabilmente lo stesso. Havvi perciò una intrinseca somiglianza fra le due cantilene; e la seconda non può fare la stessa impressione che fece la prima. E sì che questo secondo pezzo non è men dotto, nè meno luminoso del suo predecessore; ma ne' colpi d' effetto vale come ne' possessi la regola del *beati primi*.

Succede alla levata del Sole un *coro* in lode di quel re degli astri, dettato da una riconoscenza tutta filosofica, poichè nell' estate tutt' altro che il Sole lodar si vorrebbe dai poveri mortali ansanti, e trafelati pel caldo di cui li regala.

Arriva il mezzodì. Il Sole qui fa davvero. La natura oppressa dall' eccesso del calore, si consuma, langue e vien meno. Questo quadro è bellissimo e non si può dipingere con più sentimento ed evidenza quella specie di deliquio che provano i viventi e le cose. Un silenzio assoluto termina questa pittura dello sfinimento universale. Quando, eccoti un improvviso scoppio di fulmine accompagnato da un tuono romorosissimo, la natura è scossa, atterrita, sossopra. La tempesta incomincia. Tutto è fuoco, grida, romore, spavento: la procella cresce, infuria, si sfoga e si dissipa. Che ricchezza in quel quadro! che forza! che immagini! che pennello! Non v' è nell' arsenale della musica

pezzo più enfatico di questo; un tutto di tanto impegno. È quadro di macchina, trattato all' uso di *Michelangelo*, o del *Tintoretto*. Come vi dissi, la tempesta non è preparata da lontano, come lo sono quelle della natura e dell' arte; ma giunge improvvisa, e v' agghiaccia. Questo è un colpo di genio veramente maestro. Il *coro* de' cantanti sbigottiti ed incerti è in guerra coll' accompagnamento che rappresenta il fischiare de' venti, il rotolar de' tuoni, lo scoppiar delle saette, lo stridere della diluviante pioggia, e il battere secco della grandine pesante. Voi sentite, intendete, vedete due mondi che sono alle prese. Gli uomini e gli elementi parlano di distruzione, di finimondo: la natura è sconvolta, è in periglio. Ma cessa la burrasca col cessar del giorno, ed ecco la sera. Placida, tepente, quieta, se non che ne interrompono il silenzio universale il canto de' grilli, il gemito de' notturni augelli, i monotoni accenti della granivora quaglia, e il vespertino tintinnío della lontana squilla

» Che pare il giorno pianger che si muore. »

Qui la imitazione fisica è portata fin dove mai si può. *Haydn* finisce con ciò la pittura della state; ma forse sarebbe stato meglio che l' avesse terminata colla gran scena della tempesta. La calma non desiderata da chi è tuttor invaso e rapito dalla precedente terribile idea, e questo serale apatismo arrecano al pezzo un lan-

guore inevitabile dopo tanto romore e scompiglio. Questa critica non è mia; ma parmi giustissima.

Principia l'autunno da una piccola introduzione instrumentale che invita all'allegria, e da un inno che può dirsi un prodigio di bellezza per tutt' i versi.

Siegue un' *aria*, in cui si descrive la caccia delle starne col fucile. Voi vedete nella parte strumentale l'avido bracco aggirarsi frettoloso ed impaziente fra le aride stoppie, cercando col naso, più che cogli occhi, il pedestre paffuto augello dimentico dell' ali. Non si può andare più in là dell' *Haydn* in questo genere di descrizioni. Dove, diamine! ne prese i colori?

Dopo questa caccia tranquilla, viene quella romorosa del cervo. Essa è una scuola ginegetica. Chi conosce questa guerra di sollazzo, ve ne trova tutte le circostanze, le leggi e la tattica descritte in musica come si potrebbe in un trattato, ed è questo un pezzo per ogni genere perfetto.

Dopo la caccia succede la vendemmia, che chiude l' autunno. Havvi fra gli altri un baccanale ditirambico di vendemmiatori, in cui il maestro ha frammischiato ai canti di gioja una *fuga* che giunge impensata, ed ha un carattere novissimo, dappoichè essa desume il suo soggetto da un ballo nazionale dell' Austria, che si sente prima della *fuga*. Quando questa incomin-

cia, corre la *fuga*, si discerne il ballo tra mezzo ai rivolgimenti scolastici del soggetto, e con maravigliosa e gratissima confusione s' ode la gravità del genere, e si ode l'esultanza de' bevitori. Tutto è mischiato e distinto, e tutto forma un quadro stupendo, di cui *Teniers* non fece il più bello, il più vivo, il più naturale. Eccoci all' inverno. Questo principia da una sinfonía esprimente la folta nebbia che annunziar suole quella fredda stagione. Poco dopo s' ode un' *aria* che dipinge a maraviglia la paura d'un viandante smarrito, che di notte fa viaggio *sub luce maligna*, e viene di poi una serata campestre. Contadini e contadine di varia età, raccolti in un caldo ricetto, passano le ore in frottole, ed in altri trattenimenti di loro gusto. Una villanella canta una *romanza* molto vaga nella sua semplicità. Un *coro* di contadini la interrompe e le serve d'intercalare. Questo *coro* è geniale, vero, ed ha tutto il sapore dello stile comico antico, e basterebbe da solo a togliere alle *quattro stagioni* il titolo d' *oratorio*. Corona l'opera una *fuga* sceltissima e di primo ordine, in onore della virtù, e nella quale si fa una preghiera all' Altissimo per ottenere l' eterna felicità ne' cieli.

Le critiche di questa produzione furono, che vi fosse ancora meno canto, che nella *creazione*, e il metafisico *Zelter* nel suo giornale la definí per una musica strumentale con accompa-

gnamento di parole, nel che per vero dire portò la satira e il frizzo più in là della realtà e della ragione. Essa ha in generale i pregi e i difetti che si sono rilevati nella *creazione*. La tacciano ancora di tragi-comica per quel cenno del canto delle rane e de' grilli, e per quelle canzonette, e quella bettola, e quelle ballate carnevalesche sparse per entro ad un' opera di soggetto elevato, e piena di tratti sublimi. Questi episodj, o accessorj sembrarono disconvenirsi a vicenda, e formare un miscuglio discordante, e grottesco di sacro e profano, di grave e di minimo, ma è d' osservarsi che l' *Haydn* passa più che può a volo su queste situazioni comiche, e le accenna soltanto, come si usa di nominare talvolta cose meno nobili, anche ne' discorsi più serii; ed in ogni caso, l' accusa risguarda più il poeta che il maestro. Queste pennellate in quanto al secondo mostrano piuttosto la padronanza propria del genio, che sa spaziare su tutti gli oggetti, che non la mancanza di gusto, il quale non sempre schivar può col timido piede ogni menomo pericolo d'imbrattarsi. E il doviziosissimo *Omero*, e il castigatissimo *Virgilio*, non che il libero *Ariosto* usarono di queste licenze; e cose, e nomi accennarono ne' loro epici poemi, che degni forse non erano di comparire là dentro, nel che fare non so che ottenessero biasimo dal rettorico discreto e veggente. La natura stessa ce ne dà l' esempio col

riunire bene spesso li due caratteri nelle sue operazioni, e ne' suoi prodotti. Si criticano altresì que' due inverni che sembrano fuori di necessità. Ho già detta la ragione pittorica del primo. L' ultimo era inevitabile. Del resto se v' è errore in questa replica, e non nego che ve ne sia alcun poco, egli è anche questo error del poeta, e non del maestro.

La migliore delle critiche la fece a me l'*Haydn* istesso. Io era presente la prima volta che questo *oratorio* si eseguì in casa del principe *Schwartzenberg*. Gli applausi furono generali, cordialissimi, e senza fine. Io pure, maravigliato come da una testa sola potessero uscire due parti di tanta varietà, copia ed eccellenza, corsi al fin del *concerto* in cerca del mio *Haydn* per fargliene le più vive e sincere congratulazioni. *Haydn*, appena aprìi bocca, mi arrestò la voce, e disse le seguenti memorabili parole: = ho piacere che la mia musica sia piaciuta al pubblico; ma da voi non ricevo complimenti su di essa. Sono certo che capite voi stesso che dessa non è la *creazione*. Lo sento io, e dovete sentirlo ancor voi; ma eccovene il perchè: in quella i personaggi erano angioli, nelle *quattro stagioni* sono contadini. = Si possono stampare de' tomi sul paragone di questi due *oratorj*, ma non si dirà mai meglio di quanto ne disse l'autore istesso in quelle poche parole.

Anche questo *oratorio* fu stampato, e tradotto

barbaramente in varie lingue. Ridotto esso pure in *quartetti* e *quintetti*, servì meglio della *creazione* al divertimento de' *concerti* da camera, perchè la sua cantilena era più appoggiata al l'orchestra, che al canto, e quindi, tolte le voci, restava ancora intera la melodía.

Con questi due *oratorj* dell' *Haydn*, in cui il genere descrittivo fu portato tanto innanzi, si può dire che fissati venissero i confini al musico pennello, onde il far meno o il far più dovesse cadere inevitabilmente nella debolezza, o nella caricatura, amendue qualità de' *manieristi*. Se l' *Haydn* nel dipingere le passioni e gli affetti fosse stato quell' uomo che era nel dipingere le immagini e le cose, egli sarebbe insieme il *Raffaele*, il *Tiziano*, e il *Michelangelo* della pittura musicale; ma la natura non fu mai prodiga a segno di dare tutt' i talenti ad un solo, nel che fare è degna d' ammirazione questa sua provida economía, mentre un uomo simile qualora vi fosse, finirebbe per iscoraggiare tutti gli ingegni minori; la natura è madre comune, e la perfezione non è qualità per gli uomini. Utilissima cosa è il cercarla; ma vana riuscirà sempre la speranza d'ottenerla. Essa non si mostrò mai sulla terra, e convien rivolgersi al cielo per rinvenirla. Vi sovviene di quel filosofo greco, il quale diceva, che se si trovasse un uomo perfetto, bisognerebbe toglierlo dal mondo pel torto solenne, che farebbe a tutti gli altri? Acquieta-

tevi. Questa immorale sentenza non verrà mai eseguita per mancanza di delinquenti.

Quando io penso al genere di talenti, che nella parte imitativa ebbe il nostro *Haydn*, e lo paragono a quello di altri celebri imitatori della natura nell' arte vera del dipingere, parmi ch'egli sia stato il *Tintoretto* della musica. Ci vedo cioè quella robustezza *Buonarotesca*, che aveva il *Robusti*, unita al fuoco, alla bizzarria, alla novità e copia, che non andavan mai disgiunti da' suoi concetti, conditi poi da quel caratteristico sapore di tinta, che rende ameno e gradevole ogni oggetto che tratta. Se non che il *Tintoretto* di Rohrau era più profondo nell'arte sua, e più esatto nel disegno, che non lo fu il Veneziano.

Se non vi spiace questo gingillo di paragonare i grandi maestri di musica ai grandi pittori, (1) eccovi una lista di paragoni, ch' io feci già per mio passatempo sui maestri del XVIII secolo. Ve la mando per la vostra musico-pittorica galleria. Ridetene quanto vi piace. Se il padre *du Castel* ci regalò un cembalo a colori, io vi regalo una galleria di maestri. Il mio scherzo non è sì dotto, ma non lascia d' avere molta

---

(1) Il *Mattei* anch'egli paragonò alcuni dei più celebri maestri del suo tempo ai poeti della antichità, e trovò non so quanti Pindari, e tre o quattro Virgilj.

verità, e forse più di quello del fisico francese. Eccovelo:

Il *Pergolesi*, il Raffaele.
Salinas, il Mantegna.
Durante, il Leonardo da Vinci.
Leo, il Masaccio.
Vinci, il Frate.
Hasse, il Rubens.
Hendl, il Michelangelo.
Galuppi, il Bassano.
Iomelli, il Lodovico.
Gasman, l' Andrea del Sarto.
Ciccio di Majo, il Giorgione.
Porpora, il Pietro Perugino.
Benda, il Lanfranco.
Gluck, il Caravaggio.
Piccini, il Tiziano.
Traetta, il Calabrese.
Sacchini, il Correggio.
Paesiello, il Guido.
Guglielmi, il Luca Giordano.
Anfossi, l' Albano.
Sarti, il Domenichino.
Bertoni, l'Andrea Sacchi.
Salieri, l'Annibale Caracci.
Mozart, il Giulio Romano.
Winter, il Mengs.
Cimarosa, il Paolo Veronese.
Zingarelli, il Guercino.
Mayer, il Carlo Maratta.

Weigl, il Parmigianino.

Paër, il Baroccio.

Cherubini, il Le Sueur.

Martini, (lo Spagnuolo) il Carpioni.

Potrei produrre avanti questa galleria, ma parmi che basti per uno scherzo: mi dispenso dall' addurvi le ragioni de' caratteri assegnati, perchè un pratico delle due arti le può vedere facilmente; solo vi aggiungerò che anche in musica vi sono i suoi *manieristi*, e non senza merito. A capo di essi potete pure liberamente collocare il *Gretrì*, e dopo di lui quasi tutt' i giovani compositori italiani e tedeschi de' nostri giorni, e tutt' i francesi d' ogni età.

Ma torniamo al nostro *Tintoretto*. Ad un terzo *oratorio* voleva pure il Barone *Van-Swieten* che egli mettesse mano prima di appendere la magica cetra; ma io non so come al Barone potesse passare pel capo il soggetto, che si era proposto. Desso era niente meno che li *quattro novissimi*. Comprendo che di belle immagini potevano somministrare al poeta, ed al musico la *sede dei Beati*, ed il *finale giudizio*, tremendo per gli uni, glorioso per gli altri; ma chi avrebbe resistito al sentire in musica li gemiti e le esecrande collere de' dannati, o li canori sospiri degli agonizzanti vicini a morte? Eppure, se il Barone non moriva, non avrebbe potuto esimersi l'*Haydn* dall' avvolgersi fra quelle sirti. Tanta era l' autorità che il detto Barone aveva preso

sopra il buon vecchio, che d' altronde non poco doveva ai di lui lumi ed alla di lui amicizia. Qui veramente era il caso di rammentare a quel dotto il salutevole = *ne quid nimis* = d'Orazio (1). Perchè non abbiate a rammentarlo anche a me, finisco la presente, e con essa la sposizione di tutte le composizioni del mio protagonista. Quanto mi rimane a dirvi risguarderà soltanto, e n' è ben tempo, la vita di questo uomo da secoli. Addio.

---

(1) Un maestro viennese volle trattare ultimamente questo soggetto, e scrisse una musica molto dotta, ma che non distrugge la mia opinione sull'improprietà musicale del tema.

LETTERA DECIMATERZA

Dal Bannato 29 luglio 1811.

RAPITO dietro l'ingegno dell'*Haydn*, e le diverse sue produzioni, io abbandonai la vita di questo valent'uomo condotto ch'io l'ebbi in casa *Esterhazy*. Riassumerò in questa il filo delle sue vicende. Poco importanti sembrar potrebbero queste a taluno, trattandosi di un privato; ma acquistano non piccolo valore, quando si riflette che questo privato segnò nella via delle umane cognizioni un nuovo sentiere, e fu nella sua classe uomo da far epoca. L'ammirazione e la parzialità che in noi destano somiglianti ingegni mercè le loro opere, si diffonde su tutto ciò che li risguarda, e quindi visitiamo ancor con piacere la casuccia d'Arquà, e la vecchia scranna, su cui *Petrarca* scriveva i suoi trionfi, e leggiamo con piacere nelle sue lettere famigliari la distribuzione ch'ei faceva dell'ore, e li menomi giornalieri accidenti della sua vita. I biografi d'ogni età non hanno perciò mai mancato di porgere ai loro leggitori questo gradito pascolo nelle vite degli uomini per dottrina e per opere illustri, quantunque dei grandi ingegni si domandi

» *Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont eté* »

Entrato l' *Haydn* in casa *Esterhazy* si può dire che, conosciuto il tenore di vita d' uno de'suoi giorni, quello si conoscesse di tutto l' anno. Si alzava sempre per tempo; metteva in assetto il capo e la persona, poi si poneva a tavolino dove veniva per lo più a coglierlo l' ora del pranzo. Egli travagliava con istento, il che non proveniva da aridezza di fantasía (lo *studium sine divite vena* non era il suo difetto); ma da delicatezza di gusto, per cui egli era difficile ad accontentarsi ne' proprj lavori, quando all' opposto largheggiava d' indulgenza e di lodi verso quelli de' suoi colleghi. Una sinfonía gli costava un mese di tempo: una Messa più del doppio. Le sue *minute* sono pienissime di passi. Vi si trovano per una sinfonía sola idee da farne quattro o sei. Somigliano a quel foglio che si conservava nell' archivio di Ferrara, in cui l' *Ariosto* aveva scritta in 16 maniere la bella ottava della tempesta, e all' ultimo solo del foglio leggevasi la prescelta:

» *Stendon le nubi un tenebroso velo.* »

Quattro volte la settimana v' era *opera* in Palazzo, ed allora l'*Haydn* vi assisteva. Gli altri giorni li passava al cembalo, e le sere alle prove. Fuori della caccia e della pesca, non era amante di passatempi, e rare volte ne prendeva. La sua divisa era quella d' una celebre accademia italiana.

» Altro piacere, che in studiar non provo »

Nè sembrerà possibile altrimenti, se a ponderare si venga la quantità incredibile di lavori, che mise fuori in meno di 50 anni. Avendo fatto suo mondo la camera, ed isolatosi da tutti, egli in quel tranquillo ritiro trasse dalla sua non distratta mente, dotato com' era d' inesauribili facoltà inventive, le tante maraviglie che tutti conoscono. *Gluck* per riscaldare la fantasía, e trasportarsi in Tauride o Sparta, o nell' Erebo, aveva d' uopo di situarsi nel mezzo d' un prato. Ivi col suo cembalo innanzi, due bottiglie di sciampagna accanto, a cielo scoperto, e sotto la sferza del sole scriveva le due *Ifigenie*, i lamenti *d' Orfeo*, e le amorose tracotanze di *Paride*. *Sarti* all' opposto voleva una camera grande, vuota ed oscura; funebremente rischiarata da una solitaria lampada appesa nel mezzo, e soltanto nella più alta notte, e nel più cupo silenzio trovava i pensieri musicali. Di questa fatta scrisse il *Medonte*, tessè il *rondò* = mia speranza =, e la più bella *aria* che si conosca, voglio dire = la dolce compagna; = *Salieri* invece, il maestro della ragione, deve fecondare la sua fantasía coll' uscir di casa, scorrere per le vie più frequentate della città masticando confetti, e col suo *graphiarium*, e la cannuccia nelle mani gli è forza notar subito le idee felici, che a volo gli passan pel capo. *Paer* celiando fra gli amici, parlando di mille cose, sgridando i domestici, disputando colla

signora e co' figli, ed accarezzando il cane, scrisse la *Camilla*, il *Sargino*, e l'*Achille*. Istessamente il *Cimarosa* domandava strepito, e voleva a se intorno gli amici per comporre. Così gli nacquero gli *Orazj e Curiazj*, e così il *matrimonio secreto*, ed in esse, (malgrado alcune improprietà d' espressione), la più bella, la più ricca, la più originale *opera seria*, e la prima *opera buffa* del teatro italiano. *Sacchini* non trovava una cantilena, se non gli stava la sua Bella accanto, e se i suoi gattini non gli scherzavano intorno. E ben se ne risente di questo tenero e giocoso consorzio la graziosa e seducente sua musica. Il *Paesiello* non saprebbe staccarsi dal suo letto componendo, e nacquergli fra le lenzuola la *Nina*, il *barbier di Siviglia*, la *molinara*, e tant' altri capi d'opera di quel genio inimitabile. La lettura di un passo di qualche santo padre, o di qualche classico latino è necessaria al *Zingarelli* per improvvisare poi un atto intero del *Pirro*, o della *Giulietta* e *Romeo*, e stendervelo in meno di quattro ore. Mi ricordo d'un fratello d'*Anfossi*, che prometteva moltissimo, e morì giovine assai, il quale non poteva scrivere una nota, se non in mezzo a' capponi arrostiti, a salsiccie fumanti, e presciutti, e stuffati. *Haydn*, come il *Neuton*, solingo e raccolto nel suo sedile viaggiava pe' cieli senza moversi da tavolino; e coll' anello di Federico in dito quasi fosse l'anello d'Angelica, con cui,

invisibile, vedesse tutto, senza uopo d'altri eccitamenti, la sua immaginazione lo trasportava in mezzo agli angeli, e scoprire gli faceva le fonti della divina armonía. Quando tornava fra i mortali, la caccia, la *Boselli*, e gli amici dividevano il tempo che gli restava dallo studio.

Questa monotona ma dolcissima vita durò per ben 30 anni fino a che visse il principe Nicola Seniore suo padrone.

È cosa strana e ben curiosa che l'*Haydn*, non uscendo mai da Eisenstadt, fu il solo che ignorasse per lungo tempo la propria celebrità. Dopo 20 anni (e non prima) che si parlava di lui, egli fu alla fine invitato dai direttori de' più rinomati teatri di Napoli, Lisbona, Venezia, Londra, Milano a comporre per essi; ma l'amore alla quiete, al padrone, ed alla metodica sua giornaliera applicazione lo ritennero in patria malgrado il suo costante desiderio di veder l'Italia. Morì la *Boselli*, e cominciò l'*Haydn* a sentire le noje di una mancanza nella sua giornata. Li direttori del *Concerto spirituale* di Parigi lo ricercarono allora in buon tempo di colà recarsi a dirigervi nella quaresima quelle accademie, e comporvi delle sinfoníe; ma egli trattenuto da altri impegni non potè accettar quell'invito. Un anno prima aveva l'*Haydn* ricevuta da Parigi la commissione di comporre certa musica vocale, e chi allora gli scrisse aveva giudicato opportuno di mandargli alcuni pezzi di *Lulli*, e di *Rameau*,

siccome modelli del bello, a' quali dovesse conformare il suo stile. *Haydn*, rimandati a Parigi que' pezzi, aggiunse con socratica schiettezza = ch' egli era *Haydn*, e non *Lulli* o *Romeau*, e che se bramavano musica di que' due, si rivolgessero ad essi, od ai loro eredi, mentre egli non poteva scrivere che della musica alla *Haydn* =, e la cosa non andò più oltre.

Finalmente il violinista *Salomon* venuto da Londra a Vienna riuscì a indur *Haydn* a recarsi seco lui a Londra, dove il *Salomon*, a gara col violinista *Cramer* direttore del teatro di musica, dava de' *concerti*. S' avvide ben presto il *Salomon* che ad attirare i dilettanti signori alle sue adunanze era d' uopo di un gran nome, e di composizioni rare e nuove. L' *Haydn* riuniva tutto. *Salomon* guadagnò molto con questa speculazione; ma non fu il solo. Il nostro maestro aveva 100 zecchini per *concerto*, e se ne davano 20 l' anno. Nel 1790 in età di 59 anni partì l' *Haydn* per Londra e vi soggiornò più d' un anno, toccando di molte ghinee anche per le diverse commissioni che ebbe da altri. Londra era perciò la sua favorita, quando si parlava de' suoi viaggi.

Gli avvennero cose curiose in questo primo soggiorno. Eccovene alcune ch' egli stesso mi raccontava.

Un ricco Milord, appassionato per la musica, venne a trovarlo e gli chiese se voleva dargli

lezioni di contrappunto ad una ghinea l'una, e libertà di dargliene quante voleva; = ben volentieri, rispose il sig. Giuseppe, quando vuole che incominciamo? = anche adesso, soggiunge il Lord = e l'*Haydn* = bene: incominciamo. = L'inglese allora si cava di tasca uno de' *quartetti* dell'*Haydn* ch'egli si era messo in *partitura*, e prevenendo il maestro che non aveva bisogno d'imparare il basso fondamentale nè le altre più ovvie leggi dell'armonía e del comporre, gli disse: = per prima lezione esaminiamo questo vostro quartetto, e datemi ragione di alcune modulazioni e di alcuni numeri, non che della condotta generale del componimento, ch'io non approvo totalmente, perchè parmi contraria ai buoni principj. = *Haydn* un po' sorpreso da questo esordio, ma sentendo, in mezzo all'agro della riprensione, il dolce della ghinea, rispose modestamente, che Milord chiedesse pure ch'egli era pronto a giustificare il suo lavoro. Comincia Milord dalle prime battute, e trova a ridire ad ogni nota. L'*Haydn*, che non era avvezzo a parlar per gramatica, e che scriveva sulle sue proprie regole ed esperienze, piuttosto che per scolastici e freddi teoremi, rispondeva laconicamente = questo l'ho fatto perchè va bene; quest'altro, perchè fa buon effetto: quello perchè necessario, e simili = e l'inglese a farsi da capo a provargli colle teorie alla mano che aveva fatto male, e

l'*Haydn* a sostenere il contrario, e dire = Milord riduca il quartetto a suo modo; poi lo faccia sonare, e vedrà in quale delle due maniere va meglio. = Ma perchè, replicava Milord, deve andar meglio nella vostra? = perchè... perche va meglio = e l'inglese sempre tornava da capo, e nulla giovavano all'*Haydn* le sue asserzioni e proteste. La cosa andò tanto avanti, che alla fine *Haydn* dimenticossi della ghinea, e preso da subita vivacità, balzò in piedi e disse = Milord, io credeva d'insegnare a voi, e vedo che voi volete insegnare a me. Perdonate! Io non sono in caso di pagarvi una ghinea per lezione. = Nè dopo quel primo sperimento volle mai più vedere questo troppo dotto scolare.

Comica si fu ancor più la disputa ch'ebbe con un Capitano di nave che partiva per l'Indie. Questo galantuomo entra una mattina per tempo da *Haydn*, e gli dice = voi siete il sig. *Haydn*? = per servirla = bene: io vi darò trenta ghinee, e voi mi farete una *marcia* per la banda che tengo sulla mia nave; ma la voglio oggi, perchè domani parto per Calcuta. = *Haydn* sorpreso della generosità del Capitano, promette di darla per la mattina vegnente; corre al cembalo, appena partito il committente, e in un quarto d'ora si trova fatta la *marcia*. Sembrandogli d'aver rubato i danari col guadagnar tanto in sì breve tempo, delibera di farne la

sera un altro pajo, con l' idea di lasciarne al Capitano la scelta, o gareggiando di generosità regalargliele poi tutte. Di fatti tornato più presto del solito a casa, compone le due altre più studiate, e secondo lui, migliori assai della prima. All' alba, eccoti il Capitano = ebbene? = la *marcia* è fatta. = Il Capitano gli dice di sonarla. *Haydn* la suona. Il capitano senza profferir parola, numera, e lascia sul cembalo le trenta ghinee; prende la musica, e s' avvía. *Haydn* lo ferma sulla porta dicendogli: = ne ho fatte due altre. Sono migliori; sentitele, e scegliete. = Il Capitano risponde: = mi piace la prima, e basta: = ma sentite l' altra. Forse... = Non è possibile, = e già il Capitano è fuori della stanza, e a mezza scala. *Haydn* gli corre dietro, gridando = Signore, ve le regalo, m' avete pagato anche troppo, graditele. = Il Capitano volando ripeteva = non è possibile; non le vóglio: = e l' *Haydn* seguitava dall' alto = ma sentitele almeno: = e l' altro = il diavolo non me la farà sentire! = E giunto a piè della scala, si mette la via tra le gambe e sparisce. *Haydn*, piccato, esce, s' informa qual sia il vascello che parte per le Indie, e chi lo comanda. Trova conto di tutto, e fatto un rotolo delle due *marcie*, con un bel viglietto le manda in suo nome a bordo della nave pel sig. Capitano. Il credereste? Questo uomo stravagante non volle nemmeno leggere il viglietto, ed al volume

accortosi di che si trattava, rimandò all' *Haydn* il tutto come stava. La notte levò l' ancora, e partì con una *marcia* sola. Mi diceva *Haydn* che aveva avuto per lungo tempo sempre d' avanti agli occhi la figura di quell' uomo singolare, e che di rabbia aveva stracciate le due *marcie* infelici, quando se le vide tornar a casa ripudiate (1).

Mi raccontava pure con visibile compiacenza la sua lite con un mercante di musica de' più ricchi e meglio provvisti di Londra. Un giorno badaloccandosi l' *Haydn* entra in una bottega di musica, più per voglia di vedere, che di comperare. Chiede al mercante se aveva musica bella e scelta. = Quanta ne volete, risponde; ne ho della stupenda di *Haydn* = di questa, dice *Haydn*, (che s' avvede di non esser conosciuto) non ne so che fare. = Come! ripiglia il mercante, non sapete che fare della musica d' *Haydn*? Che ci trovate a ridire? = oh! molto (soggiunge *Haydn*) e poi, che monta? non, m' occorre, vi dico: mostratemene dell' altra. = Il mercante che era un Haydinista ar-

---

(1) Il sig. *Diez* racconta questo fatto con meno estensione e con qualche diversità non essenziale. La ragione di queste nostre piccole discordanze si leggerà nell'ultima mia lettera e la darò colle parole stesse del sig. *Diez*. In tanto mi basta di dire ch' io ho scritto all' amico mio questo fatto, come l' *Haydn* vegeto e robusto me lo narrò 14 anni sono.

rabbiato = non serve (risponde bruscamente); ne ho, ma non per voi, = e gli volta le spalle. Entra in quel momento per caso un Signore, e visto *Haydn* lo saluta per nome. Il mercante al nome d' *Haydn* ritorna, e dice all' inglese con dispetto: = eccovi uno che non ama la musica del grande *Haydn*. = L' inglese prorompe in una risata; palesa al mercante chi era quel pazzo che non voleva musica d' *Haydn*. Ognun s' immagini come restasse il negoziante, e quali fossero i complimenti e le scuse e gli elogi che fece al suo caro maestro, che aveva sì bene accolto, accogliendolo sì male.

Uno dei maggiori divertimenti per l' *Haydn* a Londra, dopo quello di sentire le musiche dell' *Hendl*, era l' intervenire al così detto concerto antico. Non so se sappiate che in quel paese, che si può dire il paese delle società, una ne fu eretta nel secolo decorso, il cui scopo era di non lasciar perire la musica antica, e per tale intendevasi quella di 50 o 60 anni in dietro, scritta cioè nel tempo che l' arte poggiava al sommo suo apice di perfezione, portatavi per mano dei *Pergolesi*, dei *Sarti*, dei *Durante*, degli *Hendl*, dei *Leo*, dei *Cesti*, dei *Bonomi*, dei *Vinci*, dei *Latilla*, dei *Feo*, dei *Marcello*, dei *Lotti*, dei *Mancini*, dei *Scarlatti*, dei *Carcano*, dei *Bach*, dei *Sassoni*, e di tanti altri venerandi padri della bella musica. In certi giorni fissati vi si eseguivano le migliori composizioni di que'

» maestri di color che sanno»; e nel mentre che si rendeva onore alla loro memoria, si stabilivano de' confronti utilissimi colle opere dei più moderni; si rilevavano i cambiamenti che andavan facendo l'arte ed il gusto, e si ritardava con tali esempli la decadenza, della quale generalmente parlando, siamo minacciati al dì d'oggi, mercè il ticchio della stravaganza, il diluvio delle note, la frequenza e stranezza delle modulazioni, e la soverchia prodigalità di passi di diversa indole, infilzati gli uni sopra gli altri: abusi che regnano nelle nostre composizioni, per cui desse ben rare volte presentano un tutto, un' unità, un sentimento. Scevra di questi vizj andava, come ben sapete, quella purissima scuola. In mezzo agli elogj di un tale instituto, (tanto è vero ciò, che in altra mia vi dissi della necessità di nuove cose nella musica) mi confessava l' *Haydn* che molti di que' componimenti, i quali l' avevano imparadisato, quando nella sua verde età li aveva uditi per la prima volta, assai minor diletto gli avevan recato pel riudirli tant' anni dopo, per quanto ancor belli e pregevoli gli paressero. Avviene colla musica antica ciò che ci accade colle nostre belle, allorchè torniamo a rivederle dopo un gran tempo. Noi ci figuriamo di averle a ritrovare quali le lasciamo già; ma quanto ci troviamo delusi! La vista e la memoria ci parlano in due modi ben diversi; la seconda dice:

era bellissima, e l'altra soggiunge: non è più quella. Ciò succede ancor più nella musica. Sebbene questa bella non cambi di forma e di colori, e sia ognor la stessa, pure per rapporto a noi, invecchia ancor essa, anzi noi stessi non siamo più quelli d'una volta per rispetto a lei.

Due volte fe' l'*Haydn* il viaggio di Londra, nel 1790 e nel 1794. Lo indusse alla seconda gita il *Gallini* impresario del teatro Hymachet, impegnandolo a comporvi un'*opera* che si disegnava di dare col maggiore sfarzo. Era l'*Orfeo*; ma in sul più bello che l'*Haydn* stava componendo, fu negato al *Gallini* il permesso di aprire il teatro per essere stato construito senza superiore permissione, e l'*Orfeo* restò sul tavolino del compositore. Undici pezzi soli ne rimangono esistenti, e mi si dicono le migliori delle sue cose teatrali. *Haydn*, cui la patria tornava in mente ogni ora, non volle aspettare che venisse la licenza d'aprir il teatro, e se ne tornò a' suoi penati, da cui non si scostò mai più finchè visse.

In questa seconda dimora frequentava *Haydn* la casa della celebre cantante madama *Bilington*, di cui era entusiasta. Da quanto vi scrissi in queste mie già avrete rilevato ch'egli aveva spirito, prontezza e grazia ne'suoi detti. Vi voglio narrare ora una sua risposta, che degna saría del più elegante cortigiano. Quella *virtuosa* si era fatta ritrarre dal celebre *Reynolds*, il solo quasi,

non ispregevole pittore figurista, che l'avara natura concedesse ad una Nazione che tanto stima e paga i buoni quadri. La *Bilington* vi era rappresentata in figura di una santa *Cecilia*, che gli occhi rivolti al cielo, sta ascoltando un coro d'angioli, posti nell'alto in atto di cantare. Volle la *Bilington*, che l'amico *Haydn* vedesse questo ritratto, ele dicesse il suo parere. Il nostro maestro, dopo averlo osservato, si volge alla Signora, e gli dice = il ritratto è somigliante, ma io vi trovo un grande errore = quale? (*Reynolds* era presente) = il pittore, ripiglia *Haydn*, ha preso qui un equivoco madornale: egli ha dipinta voi che state ascoltando gli angioli, doveva dipingere gli angioli che stanno ascoltando voi = la *Bilington*, commossa al seducente elogio, gittò le braccia al collo del critico gentile, e con quelle labbra, che inspirato avevano così graziosa riflessione lo ricompensò al momento della medesima. È per la *Bilington*, che l'*Haydn* scrisse la sua *Arianna abbandonata*, ch'è in questo genere la migliore delle *opere* sue, e non teme il confronto colla tanto applaudita del *Benda*.

Voglio, prima di chiudere la presente, narrarvene un'altra per provarvi quanto il bel sesso dovesse essere contento del nostro musico Anacreonte.

Il R. Principe di *Galles*, bramoso di avere il ritratto dell'*Haydn*, ne incarica il succitato

Reynolds. Sensibile a tanto onore, si reca il maestro nello studio del pittore, e questi si pone al lavoro. Ognun sa quanto sia nojoso lo starsene a far la statua davanti a un pittore ritrattista. Questa noja traspare d'ordinario ne' ritratti, anche i meglio condotti. *Reynolds*, che voleva pingere, per quanto poteva, l'anima, non che il volto del celebre maestro, s'avvide che questi era tutt'altro in quella positura, che non fosse al cembalo, ed alla testa dell'orchestra, e quindi cominciò a dirgli, che s'animasse, che facesse la fisonomía allegra, che pensasse a cose piacevoli. *Haydn* non era mai stato attore, nè cortigiano in vita sua, non sapeva perciò *alienum sumere vultum*. S'annojava, e non trovava di dire col viso altrimenti di quello che sentiva nell'animo. *Reynolds* dovè per quel giorno rinunciare al lavoro. Nel domani altra seduta, ed altra noja. Si ripete l'esperimento una terza fiata, e sempre la medesima scena. Alla fine il *Reynolds* se ne va dal Principe, gli espone l'impossibilità di far quel ritratto, e prega S. A. R. a volernelo dispensare, mentre non voleva farsi torto col dare ad un uomo sì noto, e dotato di una fantasía così vivace, un'aria da mummia. Rise il Principe al racconto, e immaginò uno stratagemma che riuscì a meraviglia. Fu invitato per la quarta volta al narcotico telonio il buon maestro. V'interviene egli, e vi dispiega la solita fisonomía da gramaglia; quand' ecco

che, sedendo l' *Haydn*, il pittore tocca un ordigno; sparisce una tela, che a guisa di paravento trovavasi innanzi al maestro, ed appare una vaga fanciulla ridente, vestita di bianco, e coronata di rose, che preso per mano il maestro, gli dice nel natío di lui idioma: = quanto mi piace di vederti, uomo amabile, e d'esser teco.! = *Haydn* sorpreso, e spinto da impensata gioja, abbraccia patrioticamente la sua concittadina; spariscono dal di lui volto le cupe sembianze; ritorna l' Haydenio brio in quegli occhi, in quella faccia, e *Reynolds*, affrettando i colpi, ci fa un *Haydn* bello, giojoso, esultante, quale lo dice la sua musica. La maga, che operò sì bella trasformazione, era una cameriera della Regina, sassone di nazione. Aveva dello spirito e delle attrattive, e l'operato prodigio non era per lei difficile impresa.

Il principe di Galles non fu il solo che distinguesse l' *Haydn* a Londra Il duca d' York l'onorò pure assaissimo, e fu a di lui richiesta, che scrisse nel 1790 quel *coro* stupendo intitolato la *tempesta* colle parole del *Pinder*. Il Re stesso che, come è noto, non amò in tutta la sua vita che una donna, ed una musica: la Regina cioè, e le composizioni di *Hendl* (esempio rarissimo di costanza in amendue i generi), non fu insensibile alle sinfonie dell'*Haydn*. Le udì sempre con distinto piacere, e ne onorò con elogi l' autore. Dal canto suo la Regina, che per ra-

rissima combinazione, o virtù amò sempre ciò che amava il Re, vedendo il favore di cui godeva l' *Haydn*, s' invogliò di ritenerlo a Londra, ed un giorno gli disse: = state con noi; vi daremo una buona casa a Vindsor = ed aggiunse, ridendo: = io farò della musica con voi *tête a tête* ogni mattina = il Re che era presente, soggiunse: = fate pure. Non sono geloso di *Haydn*. Egli è un leale e buon tedesco. = E di tanto, (replicò l' *Haydn*) mi glorierò, o Sire; finchè vivo; = ma bellamente ricusò l' invito, adducendo per iscusa, che sua moglie abborriva tanto l' acqua, che non aveva mai voluto passare il Danubio sul ponte; meno poi vorrebbe varcare lo stretto di Calais. Le vere ragioni però del suo rifiuto erano l' amore alla patria, ed alla casa *Esterhazy*. Il Re gli regalò una scatola d' oro, e credesi che l' accennato rifiuto ritenesse S. M. dal fargli maggiori regali.

In un suo giornale, in cui notò quanto gli avvenne di più rimarcabile in Londra, egli narra altresì una festa che gli fu data da un ricco *dilettante*, e l' accoglimento fattogli dal già suo collega d' arte, in oggi primo astronomo del secolo, il celebre *Hershel*, non che varie altre distinzioni, con che venne onorato da ogni ceto di persone, e singolarmente dal celebre Dottor *Burney*, autore della storia della musica, il quale pubblicò un suo poemetto in lode dell'*Haydn* all' arrivo del medesimo in Londra. Nè fu l'ul-

timo certo degli onori quello compartitogli dalla Università d' Oxford col proclamarlo dottore di musica; dignità accordata nemmeno all' *Hendl*; sin dal 1400 l' avevano ottenuta il *Purcel*, il *Saint Wix*, l' *Habentong*, l' *Hautbois*; ma per quanto so io, ben pochi stranieri ne furono fregiati in ogni tempo. In questa occasione *Haydn* compose uno di que' suoi dotti scherzi, ai quali aveva la mano sì avvezza. È d' instituto che il candidato presenti all' Università una sua composizione per saggio, o regalo che sia. *Haydn* scrisse un foglio di musica, che, leggendosi a capriccio da sopra, da sotto, da mezzo, dai lati, infine come voleva, formava sempre una cantilena, ed un periodo giusto, e compito. Addio.

LETTERA DECIMAQUARTA

Dal Baunato 18 settembre 1811.

Coll' *Hendl* in capo, e di molte ghinee nella borsa, uscì l'*Haydn* dalla fumosa Londra, e per la Germania se ne tornò a casa, non tralasciando per via di dare qua e là qualche accademia; spigolando così qualche regalo dai Sovrani, per le residenze de' quali passava, e giunto a Vienna si mise di proposito a sistemare la sua sostanza. Sino a quel punto egli era stato molto ricco di fama; ma per quanto guadagnasse coi lavori straordinarj, non aveva mai potuto allargare le fimbrie, sia per le sante prodigalità della moglie, sia per la non bastante cura ch'egli, occupato del suo cembalo onninamente, poneva a' suoi interessi pecuniarj. Il soldo sufficiente che aveva della casa *Esterhazy*, e che poi gli fu accresciuto non era tale per molti anni di arricchirlo Ma egli ne era contento, ed è con questo soldo, che, attaccatissimo a'suoi padroni, ricusò gli splendidi inviti di regie corti, e le offerte ataliche, che fatte gli venivano da qualche Milord, non che dalla Spagna. Bisogna poi dire, che il Principe regnante, e l'amabilissima Principessa sua consorte avevano costantemente per lui i maggiori riguardi. Eravi sempre il suo posto

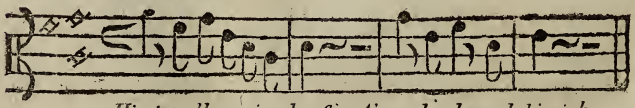
alla loro tavola. Allorchè fu dato un uniforme ai *virtuosi* di S. A., all' *Haydn* fu destinato l' uniforme nobile che portano ad Eisenstadt gli amici del Principe, e questa distinzione gli toccò il cuore. Non pago di tanto, il Principe gli assegnò una carrozza, ma il modesto e ritirato maestro la ricusò. Due volte gli fu pure aumentato lo stipendio, ed amendue le volte senza sua richiesta. Queste graziose maniere erano potentissime sul cuore del nostro maestro. Negli ultimi anni di sua vita gli venivan le lagrime al solo nominarglisi la casa *Esterhazy*.

Oltre le anzidette cause ebbe in que' tempi un notabile ajuto la fortuna dell' *Haydn* dalla edizione dei due famosi *oratorj*, che come vi scrissi, compose dopo tornato a Londra. Questi lavori, compresa la ricompensa, che n' ebbe dalla società di cavalieri, che glieli aveva ordinati, fruttarono all' *Haydn* buoni 2000 zecchini. 15000 fiorini aveva guadagnato a Londra, e comprata con essi la casa nel sobborgo di Gumpendorf. Tali, e non più sono in oggi i capitali di *Haydn*, che non fu mai più ricco.

Poco più scrisse questo gran compositore dopo le *quattro stagioni*. Questo lavoro e l' età l' avevano indebolito. = Ho finito (mi disse un giorno); la mia testa non è più quella: una volta le idee mi venivano a trovare senza che io le cercassi, ora devo andarle a cercar io, nè mi sento fatto per le visite: = nondimeno vi sono

de' *quartetti* suoi di quel tempo, che non sentono punto l'età e la fatica. L'ultima sua produzione compita è il *quartetto* n.° 83 scritto pel conte *Fries*. Cominciò anche il n.° 84, ma non potè condurlo a fine, sebbene vi lavorasse per tre anni. Anche questo fu stampato dall' *Artaria*, e ben mostra che l' autore volgeva all' occaso. Il solo genere di lavori che tirò avanti, erano delle *arie nazionali scozzesi*, alle quali per commissione doveva porre il basso, e ne aveva in premio due ghinee l'una, nè gli era prescritto il numero. Ne scrisse presso a 300; ma verso il 1805 cessò anche questa tenue fatica per comando del medico. Allorchè il buon vecchio si poneva al cembalo lo pigliavano subito le vertigini, ed ognun sa che queste visite sono ben soventi foriere dell'apoplesia. Gira stampato un suo viglietto di visita che fin dal 1805 mandò in giro agli amici, dappoichè ritirato si era al suo giardino, e non usciva più di casa. Esso contiene un motto colla musica analoga. Il motto dice: = le mie forze mi hanno abbandonato, e non posso più seguitare: = la musica che si rimane a mezzo il periodo e senza arrivare alla cadenza, esprime ciò che l'autor suo languente aveva in animo di significare. Eccolo, osservatelo.

Adagio molto.



Hin ist alle meine kraft. Alt und schwach bin ich.

Avrete certamente udito parlare di una famosa collezione, unica in suo genere, di cento e più *arie* coll' accompagnamento del cembalo, composte dai più celebri maestri d'Europa sopra le stesse parole da me improvvisate per celia, e che fu stampata in Vienna dal *Mollo*. Fu invitato l' *Haydn* nel 1807 a voler egli pure scriver quattro noterelle sopra queste parole. Volle vederle, e siccome vi si parlava di tomba e di morte disse: = mi convengono e sono belle: farò anche io la mia *arietta* come potrò = si provò più volte, e un anno gli editori tennero in sospeso la stampa aspettando questo ultimo canto del cigno; ma alla fine dovettero pubblicare la raccolta senza l'*arietta* dell'*Haydn*, che mai non aveva potuto riuscire a comporla.

Due idee di quest' epoca avevan preso possesso della stanca sua mente. Quella della salute, e quella della sostanza. Ragionevole era la prima; debolezza la seconda. *Haydn* sembrava quasi divenuto avaro; si sarebbe detto da chi nol conosceva, che temesse ogni giorno di non avere più a vivere o di che mantenersi. Perciò prendeva ad ogni tratto qualche goccia di tokai o d'altro liquore ristorante, e faceva il miglior viso del mondo a chi gli mandava pollame selvaggine, o pesce o altro, che portasse avanti gratuitamente la cucina.

Questa senile debolezza non giunse però mai al segno che ci vorrebbe far credere un prus-

siano compositor di musica e scrittor di viaggi. Asserisce egli che nel mostrargli un giorno i suoi *bijoux* fece l' *Haydn* tali atti che lo stomacarono, e finisce con dire: = non parliamo della sua avarizia, perchè potrei riferire delle cose che gli farebbero gran torto. = Ma a mio credere fa più torto ad uno storico sensato il decidere così a precipizio del carattere d' un uomo celebre, trattando come vizj le debolezze, più fisiche che morali, della decrepitezza, di quello che nol facciano all' *Haydn* queste comuni e involontarie fralezze dell' umana vecchiaja. L' *Haydn*, quand' era *Haydn*, non fu mai ricco, perchè non fu mai avaro. L' asse della sua eredità lo proverà a suo tempo, e l' anzidetto storico, che d' altronde in quel suo libro profuse le lodi a quanti in Vienna incontrati aveva per le case e per le strade, avrebbe fatto meglio a sopprimere quest' unica ingiusta taccia del più degno di quanti egli lodò nel suo libro.

Ma più dei piccoli doni rallegravano il buon *Haydn* gli amici e le amiche quando andavano a ritrovarlo. Sparivano allora dieci anni dal suo volto; diventava tutt' altro, e tratto tratto metteva della piacevolezza, e persin del frizzo nelle sue risposte. Ve ne potrei addur molte se non temessi d' essere troppo diffuso. Questa sola non deve esser taciuta, perchè risguarda un equivoco madornale, che col tempo pigliar si po-

trebbe da' nostri posteri per riguardo alla sua biografia.

Verso il 1805 i fogli di Parigi, ingannati da qualche stolido o maligno corrispondente, annunziarono con una sicurezza ammirabile la morte dell' *Haydn*, e ci regalarono persino de' socratici discorsi del moribondo colla sua fida ancella. Nulla di più falso di tutto questo racconto; ma siccome le falsità viaggian volando, e la povera verità cammina sulle stampelle, in breve questa frottola, così corredata, sì diffuse per tutta l' Europa, e fu ricantata da tutte le gazzette fuori delle viennesi, che il sobborgo di Maria Hülfe salvò dal ridicolo comune per questa volta. Che più? In Parigi, essendo l' *Haydn* membro onorario di quel scientifico instituto, gli furono da' suoi colleghi resi gli onori funebri, e fu cantata in suffragio dell' anima sua quella stessa Messa che il *Mozart* aveva scritta in suffragio della propria. Corsero a tal novella gli amici dell' *Haydn* a rallegrarsi con lui dell' ipotetica sua sventura, ed egli giocosamente ridendo de' fogli e delle esequie parigine, disse: = sono molto grato a codesti signori, e se me ne avessero prevenuto, sarei andato io stesso a battere la Messa =

Poco dopo la vedova e il figlio di *Mozart* solennizzarono il giorno natalizio di *Haydn* con un *concerto* che diedero al teatro della Wieden. Il giovinetto *Mozart* vi produsse una sua cantata

in lode del sommo maestro che aveva indicate le vie del bello instrumentale al non men celebre suo genitore, e il pubblico accolse come doveva questo omaggio reso a un grande uomo dal figlio d'un suo grand' emulo, seguace e rivale.

Ma spettacolo ben più commovente e memorabile si fu quello che una società di dilettanti volle dare nella gran sala della università nello inverno dell'anno 1808 a Vienna. Ve ne parlerò come testimonio di vista non solo, ma anche come parte.

Davano già da quattro mesi questi signori dei *concerti*, ai quali accorreva il più colto pubblico di Vienna. Andando a finire il numero che si erano prefisso, pensarono di chiudere le loro accademie li 27 marzo colla *creazione* d'*Haydn* in italiano. Il pubblico di Vienna non l'aveva intesa mai in tale lingua, dappoichè quando fu data in casa *Lobkovitz* qualche centinajo solo di persone aveva potuto goderne, a motivo della ristrettezza del sito. La sala dell'università conteneva più di 1500 persone. Un'orchestra di 160 parti, e i tre bravi cantanti, la signora *Frischer* di Berlino, il sig. *Weitmüller* di Vienna, e l'italiano sig. *Radichi* furono scelti e pregati per l'esecuzione; ma ciò che aggiunse alla bellezza della musica ed al merito degli esecutori un pregio che i soli cuori sensibili sono in caso di valutare, si fu che il vecchio autore

di questa divina opera vi volle intervenire ad onta dell'età cadente, e volle per così dire congedarsi in quel giorno dagli amici, dal pubblico e dalla sua orchestra. Sparsasi notizia di ciò nelle società più eleganti, ognuno s'adoprò per avere il viglietto d'entrata e godere di uno spettacolo, che si prevedeva dover riuscire dilettevolissimo e commovente. In vece di 1000 viglietti secondo il solito, ne furono distribuiti il doppio. Immaginatevi 2000 ascoltanti in un bellissimo salone. Una sedia distinta nel mezzo, e tre ordini di sedie d'attorno ad essa pei dotti, per gli amici dell'uomo immortale e pei suoi colleghi di mestiere. *Haydn* arriva portato su d'una sedia siccome in trionfo. La principessa *Esterhazy*, e la rara sonatrice di cembalo signora di *Kurzbeck*, grande amica dell'*Haydn* e sua scolara, gli vanno incontro, e lo pigliano in mezzo. Li timpani e le trombe, le acclamazioni e le lagrime accompagnano al suo comparire nella sala il creatore della musica instrumentale. Il maestro viene collocato al suo posto. L'orchestra è pronta. Tutto l'uditorio in piedi cogli occhi rivolti al venerando vecchio. Il maestro *Salieri*, pregato sempre dall'*Haydn* istesso di dirigere li suoi due capi d'opera, aveva accettato l'invito di prestarsi anche in quel giorno all'amichevole ufficio. Si spicca egli, prima di dar principio, dall'orchestra e viene all'*Haydn*. S'abbracciano teneramente i due celebri com-

positori. Io aveva la mia sedia dietro quella di *Haydn*. *Salieri* stringe la mano all' *Haydn*, e vola all' orchestra. Un entusiasmo generale s'impossessa de' sonatori, dei cantanti, dell' uditorio. Mai la *creazione* fu eseguita con più anima nè intesa con più trasporto. Ad ogni pezzo scoppiavano gli applausi. Quel giorno fu il trionfo dell' *Haydn* e del vero merito. Circondato dai grandi, dagli amici, dagli artisti, dai poeti e dal bel sesso; ascoltando le lodi di Dio, da lui stesso immaginate, e le lodi proprie confuse con quelle della divinità, il buon vecchio ha dovuto credersi in cielo, e noi stessi a giudicarne dalla dolcezza de' sentimenti e della musica dovemmo crederlo al pari di lui. Avvenne che il cavalier *Cappellini*, medico di prima sfera, s' avvedesse che le gambe dell' *Haydn* non erano bastantemente coperte. Appena ne fece egli moto che i più vaghi *schals* delle più belle dame abbandonarono i delicati petti, ed involsero i piedi dell' amato vecchio. Io credo che quelle gentili persone avrebbero portato il loro tenero zelo sino a rinnovare quel giorno l'esempio della *carità romana*, se il medico ne avesse accennato il bisogno. In sul finire della prima parte, *Haydn* che aveva pianto più volte risentendo la sua musica e gli effusi applausi di cui veniva onorata, sentissi debole, e chiese di ritirarsi anche per non dipartirsi dal suo regime consueto. Interrogato come trovata avesse la sua

creazione, rispose sorridendo: = sono quattro anni che non l'ho intesa, ... e non c'è male = sollevarono allora la sedia su cui sedeva, due robusti atleti, e fra i saluti, gli applausi e le acclamazioni di tutta la sala s'avviò l'armonico trionfatore verso la scala; ma giunto alla porta del salone fe' segno di fermarsi. Ubbidiscono i portatori, ed egli voltosi verso il pubblico, lo ringrazia co' gesti della usatagli accoglienza, indi guardando colla massima espressione l'orchestra, ecco che alza gli occhi, volge le mani al cielo, saluta i suoi figli e piangendo li benedice. Ho visto in mia vita molte feste e molti spettacoli; ma nessuno che valesse più di questo.

Fui pregato ore prima di fare *stans pede in uno* un sonetto da distribuirsi nella sala. Il feci e ve lo mando, non perchè sia bello, ma perchè piacque. Eccolo:

A un muover sol di sue possenti ciglia
Trar dal nulla i viventi, e l'Universo,
E spinger Soli per cammin diverso,
E immensa attorno a lor d'astri famiglia,
E natura sì ordir, che, di sè figlia,
Si rinnovi ogni istante, e il dente avverso
Le avventi in van lo struggitor perverso,
Se Dio lo volle e il fe', qual meraviglia?
Ma ch' uom l'opra di Dio stupenda e rara
Eguagliar tenti con pittrici note,
E la renda al pensier presente, e chiara,

Non possibil cimento a ognun parea.
Haydn tu il festi. In te chi tutto puote.
Tanto versò di sua divina idea. (1).

Anche il celebre *Collin*, il miglior tragico vivente d' Alemagna, ed altri poeti tedeschi fecero dei versi in questa occasione, e tutto fu quel giorno ripieno di gloria, d' amore e d' allegria. Addio.

---

(1) *NB.* Questo sonetto fu posto in musica dal *Salieri*, nella lodevole intenzione di farlo sentire l' anno seguente, qualora si fosse ripetuta, come si sperava, questa solennità accademica.

LETTERA DECIMAQUINTA

Dal Bannato 25 settembre 1811.

» *Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat* ».
VIRG.

QUANTUNQUE volte io penso all' *Haydn*, al suo carattere, al genio, all' opere, ed alle vicende sue, mi viene in mente, indovinate mo chi? il maresciallo *Laudon*. Oh! non ne fate le maraviglie. Questi due rari uomini, sebbene corressero contemporaneamente uno stadio ben diverso, pure si assomigliarono moltissimo. Amendue sin dalle fasce niente assistiti dalla fortuna, ambedue per molt' anni protetti da nessuno, ambedue scolari di se stessi, e trovatori amendue nell' arte loro di cose nuove. Diceva il gran FEDERICO che non aveva mai potuto indovinare i progetti del *Laudon*. Sfido chi, sentite due battute di *Haydn*, possa predire le due che verranno. Nulla poi dico dell' intero *piano* di un componimento nell'uno: d'una spedizione nell'altro. Era *Haydn* tutto musica, *Laudon* tutto guerra. Ignoranti nel rimanente dello scibile, si sarebbe potuto, senza nulla detrarre alla loro vera gloria, chiamarli, fuori dell' arte che professarono, due illustri idioti. Non v' induca in erro-

re la bella lettera di risposta, inviata dall'*Haydn* all' istituto di Francia; no: conosco chi l'ha scritta. Bisognava por l' uno a cavallo, e l' altro al cembalo per trovarli quali erano, e quanto erano. D' altronde amendue rispettati e venerati da tutti, ma amendue amanti della solitudine e del ritiro Amendue pieni di gloria aggiungevano al pregio d' averla acquistata quello di non mostrarsene altieri; che anzi la virtù loro distintiva era la modestia; questa bella qualità, che, secondo l' aureo detto del *Bernini*, è al merito siccome li zero sono alle unità; ne decuplano cioè il valore. Cercavate *Laudon* in una grande adunanza? Egli è nell' angolo più rimoto della sala, che l' avreste ritrovato; lo stesso succedeva di *Haydn*; parevano amendue nelle società piuttosto pieni della loro insufficienza, che della loro importanza. Questa qualità nacque ad entrambi, in quanto che meno sollecita si fu la ricompensa delle chiare loro fatiche; sebbene il mondo non si facesse aspettare ad apprezzarle; giovani ancora d' anni, erano amendue vecchi di fama. Sì l' uno, che l' altro menaron moglie; ma la natura non volle replicare nè i *Laudon*, nè li *Haydn*, e rimasero amendue senza figli In ciò solo diversi in fatto di matrimonio, che la marescialla dell' *Haydn* non fu a lui sì confacente, quanto lo era al suo sposo quella del *Laudon*. La prima premorì al marito. La seconda gli eresse la tomba. Non mancò

per altro nè meno l' *Haydn* di monumento; ma fu il feudatario di Rohrau, che glielo eresse nel suo giardino, in quello cioè in cui l'*Haydn* fanciullo mosse i primi salti, balbettò le prime sue fantasíe, e rubò forse le prime ciliege. Del resto, ad onta della loro ritenutezza ed umiltà, amendue vivendo ebbero, ciascuno nella loro classe, e nome grande ed onori distintissimi. È noto quanto Maria Teresa distinguesse il suo marasciallo: e l' erede del trono e del nome di quella gran sovrana, la Imperadrice non ha molto defunta, onorò sempre l'*Haydn* del più clemente accoglimento ogni volta che lo vide. Recatesi sette anni sono le *LL. MM. II.* al castello del Principe *Esterhazy* in Eisenstadt, l'*Haydn* vi sentì dalla bocca dei Sovrani istessi le più graziose espressioni in suo favore, e l' Imperatore gli fe' dono d' una ricca tabacchiera. Nè gli augusti suoi Sovrani furono i soli a così trattarlo. Già vi narrai le distinzioni usategli dalla R. Famiglia d' Inghilterra. Aggiungetevi quelle della corte di Napoli che voleva ad ogni modo attirarlo al di lei servizio; quelle dell' Arciduca Elettor di Colonia; quelle del Principe Enrico di Prussia, e di Federico il Grande; quelle della Imperatrice vedova di Paolo primo, che gli scrisse di suo pugno una umanissima lettera nel 1805; ed unì alla lettera un giojello degno di tanta Principessa. Che se dai regnanti discendiamo alle società letterarie, l' accademia di

musica di Pietroburgo nel suo aprimento coniò una medaglia d' oro in onore di *Haydn*, e gliela inviò con una lettera piena di stima, e d'affetto. Un' altra medaglia fu coniata in di lui onore in Parigi dai *virtuosi* che eseguirono la *creazione*. Porta essa l' effigie del maestro da un lato, e dall' altro una lira coronata di stelle, col motto nel esergo = *homage à Haydn par les musiciens qui ont executé l'oratorio de la creation du monde au thèatre des arts l' an XI de la republique Francaise.* = Due altre ve ne sono coniate in onor suo; l' una in Isvezia, e l' altra in Inghilterra. Vi mando i disegni delle prime; ma non mi fu possibile ottenere quelli delle seconde. Nominato membro dell'istituto di Francia, lo fu anche della società reale di Svezia, dei filarmonici di Bologna, della società filarmonica di Modena, e di altre, come vi dirò in altra mia. Ma per tornare al nostro paragone; *Haydn* non è nè bello, nè brutto. Lo stesso poteva dirsi del *Laudon*. La loro fisonomía ebbe del comune, e un non so che di truce, ma quando *Haydn* saliva in orchestra, le sue pupille s' accendevano; si rallegrava il suo volto, e vedevasi in lui trasparire quell' anima e quel brio, che investiva il *Laudon* al primo colpo di cannone. *Haydn* è di carnagione bruna, ha un naso regolare, ma assai visibile, bocca grande, e ben tagliata, occhi grandi, e nereggianti sotto ciglia copiose, pelle ruidetta e

grattugiata dal vaiuolo, non che sparsa di macchie di sole, appunto come era quella di *Laudon* che del rimanente era biondo. Il viso di *Haydn* è oblongo; la fronte ritta e bastantemente spaziosa, e dalle due parti sovra i polsi si osservano quelle tali prominenze dalle quali il dottor *Gall* apprese forse a contrassegnare l'organo della musica: tali sono le fattezze di *Haydn*. La statura non al di là del mediocre, e fu sempre nè magro, nè grasso. Nel rimanente, proporzionate al tutto sono le altre sue membra. Havvi di lui un bellissimo busto in porcellana, modellato dal valente direttore della fabbrica di Vienna, il sig. *Grossi*, morto tre anni sono, lo stesso che fece quello del celebre *Canova*, amendue pieni di anima, e quanto mai somiglianti. Altri ritratti dell'*Haydn* si possono avere dai venditori di stampe, incisi in varj tempi, ma quasi tutti hanno un difetto proveniente da una piccola debolezza dell'*Haydn* istesso. Egli (siccome già un celebre ministro austriaco del secolo passato) non poteva soffrire d' essere rappresentato vecchio, e fece rifar da capo il ritratto ad un pittore che lo aveva effigiato quale egli era di fatti nel 1800., vale a dire nel suo settantesimo anno. Disse egli allora, e senza scomporsi, al pittore, essere un tradimento questo scegliere nella vita di un galant'uomo che si vuole ritrarre, l' epoca appunto in cui egli fu meno vistoso: e riscaldandosi aggiunse = se io

era *Haydn* quando aveva 40 anni, perchè volete tramandare ai posteri un *Haydn* di 70? Nè io, nè voi ci guadagniamo con questa scelta. Il pittore dovette arrendersi, e potete vedere in fronte all' opera 75 stampata dall' *Artaria* l'effetto comico di questi rimbrotti. Quell' *Haydn* fra li 35, e 40 posto là sopra, in tempo che l' originale ne contava più del doppio, fa veramente ridere chi ci riflette.

Queste cose io vi scrivo in un tempo che son privo delle nuove di *Haydn*; egli, per quanto mi giova sperare, vegeta ancora nel modesto suo ritiro di Gumpendorf; ma l' *Haydn* maestro ha già cessato di vivere da qualche anno, come vi dissi, e le opere sue sole conservano parte non piccola di vita. Questa pure coll' andare degli anni, stante la instabilità del gusto nella musica, andrà diminuendo, e solo resterà intatta e perenne la vita del nome, che negli uomini di prima classe non teme i secoli, il capriccio e le vicende. Sono perite da migliaja d' anni tutte le opere d' *Apelle*, e giovane se ne può dire la fama. Ma che avverrà dell'arte, e singolarmente della musica instrumentale, quando, coll' aver cessato di scrivere *Haydn*, è chiusa quella miniera di tesori sinfonistici? Che ne avverrà? Voi lo vedete già in parte, e tra non molto lo vedrete ancor più. Un solo potrebbe ancor sostenerla. Un suo bellissimo *settimino*, i primi *trio*, le prime sinfonie, li primi *concerti*

per cembalo, che diede alle stampe; l' unire ch' ei fece in que' suoi lavori veramente belli lo stile d' *Haydn* a quello di *Mozart* provano quanto fondate sarebbero le mie speranze. Ma vorrà egli porre un freno alla sua fantasía? Vorrà darle un ordine, una misura, un carattere? Vorrà anteporre la bellezza alla singolarità? Vorrà cessare d' essere il *Kant* della musica? In una parola: vorrà farsi un sistema chiaro, intelligibile, sensato, e seguirlo? Certo è che in questa sfera di composizioni la natura gli ha dato dei doni che all' *Haydn* ed al *Mozart* soli sembrava aver riservati. Ma egli, invece di farne uso moderato e saggio, dilapida e distrugge il suo patrimonio, scrivendo perfino delle sinfoníe che durando ore, vi recan un piacere di pochi minuti, mentre, se durassero minuti, vi lascerebbero con un piacere di più ore. Non basta il genio; vi vuol misura, e ragione. Fu chiesto una volta ad *Haydn* da un mio amico, che gli sembrasse di questo giovine compositore. Rispose il vecchio con tutta la sincerità. = Le prime sue cose mi piacquero assai; ma le ultime confesso che non le capisco. Mi pare sempre che scriva delle *fantasie* =.

Ma ritornando alla classe generale de' compositori di sinfoníe, de' quali pure ve n' ha gran numero in Germania, poco mi resta a sperare. L' *Haensel*, il *Krommer*, il *Rombec*, dotti insieme e melodiosi, scarseggiano ora di produzioni;

forse le circostanze de' tempi li consigliano a ciò fare; lo smercio essendo diminuito, gli stampatori di musica non vogliono pagare che poco le produzioni, e quindi gli autori se le tengono nello scrigno. Comunque sia chi ne discapita è l'arte. Il *Maisseder* promette molto; ma il suo genio è all'aurora. Giungerà egli al meriggio? Ciò dipende da tanti accidenti. Così dicasi d'altri giovani compositori italiani, tedeschi e francesi, che non nomino.

Sembra che al dipartirsi d'uno di questi genj di primo ordine, che tanto innanzi hanno portata la loro arte, dovrebbe riuscire più facile a quei che vengon dopo, il superare quel piccolo spazio che resta a trascorrersi per arrivare dall' ottimo al perfetto; ma la non è così. Sono ormai trecent' anni ch' è partito *Raffaele* dal mondo, e nessuno di tanti pittori che vennero dopo di lui seppe unire alla sublimità del disegno *Raffaelesco* il colorito di *Tiziano*. Questo bel fregio manca tutt' ora alla scuola romana. Le grazie del *Correggio* non si sono viste ancora congiunte colla nobiltà del carattere, colla sceltezza del contorno, con che l'arte avrebbe toccato l' ultima meta. I *Caracci*, che il grande pensiero pur concepirono di riunire nella loro scuola i pregi tutti delle altre, divennero pittori stimabilissimi, ma giunsero ad eguagliar nessuno de' capi-scuola, che tentavan di superare, imitandoli separatamente in quella

qualità in cui primeggiato aveva ognun d' essi. D' onde ciò? D' onde questa occulta forza, nemica del bello, che ci costringe a retrogradare sul più bello del cammino, e toglie all' ingegno umano la più cara delle speranze, la speranza di afferrare una volta la perfezione? Eccovene per mio avviso la causa. Que' genj creatori in partendo lasciano, come il sole che tramonta, una tinta generale nell' atmosfera, che colora d' una stessa tinta tutti gli oggetti, una tinta dominante, che non v' è modo di vincere; e allora tutti devono vedere e guardare a un modo. Vi vuole la notte per toglierla, e preparare al mattino una tinta diversa. *Pope* diceva che *Omero*, come un grand' astro, tirava al suo vortice quanto trovava all' intorno de' suoi movimenti. Lo stesso può dirsi d' ogni altro gran genio sia in politica, che nelle belle arti. Lo stile di questi inventori, di questi capi-scuola, tanto giustamente ammirato, passa negli occhi di tutti e professori, e giudici, e dilettanti; e null' altro piace, fuor ciò che a quello si assomiglia e conforma. Il deviare in que' primi tempi dal medesimo è lo stesso che non voler piacere, col battere una strada comunemente giudicata per falsa. Bisogna dunque per necessità che chi viene dopo gli imiti; e chi imita non eguaglia mai, massimamente poi quando s' imitano di grandi originali, poichè, se pure si arriva ad unire allo stile e carattere de' medesimi quella

qualuuque qualità che ad essi mancava, si resta d' ordinario, come già dissi dei *Caracci*, al di sotto di essi in quella qualità in cui que' maestri eran più eminenti.

Si aggiunga che chi vien dopo vuole sorpassare chi lo ha preceduto, e si finisce col cadere nelle caricature e nelle stravaganze. Così fu guasta dai gran talenti, *Seneca* e *Plinio*, l' eloquenza romana; così tanti secoli dopo di essi fu dai *Marinisti* viziato in Italia l' aureo stile poetico del cinquecento; così da prima dallo *Scamozzi*, e poi più appostatamente dal *Borromini*, fu difformata la greca maniera dell' architettare *Palladiano*; così dalla setta dei *Tenebrosi* fu imbrattato il bel colorito della veneta scuola, e dai *Cortona*, dai *Procacini*, dai *Nuvoloni*, dai *Porta*, e da tutta quasi la scuola lombarda del 1700 (1) fu trasformata in affettazione ed in isvenevolezza la grazia del *Correggio*. Pur troppo l'esperienza ci mostra che dopo l' epoca de' grandi artisti l' arte in vece d' avanzare, per le anzidette ragioni ed altre che ommetto, va in decadenza, fino a che, deteriorando sempre più, si arriva alla maniera cattiva, che è la notte delle belle

---

(1) L'*Appiani*, il *Landi*, il *Bossi*, il *Diotti*, che più Romani che Lombardi possono dirsi, insorsero, ma troppo tardi per quel secolo, contro la corruzione in cui nacquero. Le loro glorie pittoriche saranno la base di quella del secolo XIX, più che la scusa del precedente.

arti, dopo la quale un nuovo sole ricomparisce sull' orizzonte, che le richiama alla vita. Dopo la perdita di tanti memorandi maestri, già sentiamo il crollo che ha ricevuto la musica vocale, e singolarmente quella dei teatri. Tanto essa, che la strumentale si perdono ora in cose stravaganti, troppo ricercate ed irragionevoli, perchè l' uomo cerca più di abbagliare, che di divertire. Egli non sa porre un freno, una regola alle sue facoltà. Le spinge fin dove andar possono. Essendo ciò ch' egli ottiene sempre meno di ciò ch' ei desidera, egli corre dietro all' ipotetico, e sprezza il naturale. Il difficile e l' inverosimile sono la meta delle sue fatiche. Da prima egli amava gli *accordi* semplici e naturali; ma non trovando in essi la novità nè il pregio della sorpresa, ecco ch' ei corre in cerca d' armonie più piccanti, inaspettate, scabrose, colle quali risvegliare la stanca sensibilità, e così di novità in novità, di stravaganze in istravaganze si giunge alle caricature ed al cattivo gusto. La vanità, che per sua natura ci stimola a dar produzioni tali che ci facciano credere da più di quello che siamo e superiori agli altri, c' indispone contro il bello naturale. Ci sembra esso un pascolo troppo volgare, e quindi preferiamo a questo vero bello un bello di nostra invenzione. Questo bello spurio è nella natura un intruso, e per ciò non si sente; non bastando quindi gli organi naturali per gustarlo

si arriva solo a conoscerlo e a capirlo a forza di dottrina, di talento e di meditazione. Ci par dunque di scriver pei dotti quando ci scostiamo dalla natura, e il nostro amor proprio appagato si ringalluzza, si gonfia. Da questa stolidezza ne viene che oramai si può dir della musica quanto disse un antico della Libia, cioè che non v' è anno in cui dessa non produca qualche nuovo mostro. Dopo queste osservazioni, pur troppo fondate, dobbiamo conchiudere che si andrà sempre di male in peggio. Si perderà cioè la melodía della parte cantante, suddivisa venendo di troppo questa melodía in tante parti d' accompagnamento. L'armonía a forza di patetico, cioè d' un uso troppo frequente *d' accordi* e *d' intervalli* ora superflui ed ora diminuiti per *tuoni* e *modulazioni* fra loro poco o nulla analoghi, diventerà una confusione, anzi che un pascolo, un tornagusto per l' orecchio. La musica instrumentale, caricata di melodíe simultanee che l' una distrugge l' altra, diventerà un crudelissimo frastuono, pieno di ornati, e vuoto di pensiere e d' affetti. Una musica che non è che dotta, dice un grande autore, è una musica cattiva. La musica deve essere dilettevole. Questo stato di aberrazione durerà fino a che tornerà un *Haydn*, un *Mozart*, un *Piccini*, un *Pergolesi*, un *Sacchini* e simili, li quali col richiamare in uso la semplicità della melodía, l' ordine, la convenienza, la simmetría del tutto e la pro-

prietà degli ornati, la musica della natura richiameranno, ed un nuovo secolo d'oro emergerà per questa deliziosa e tanto incerta bell'arte. Ma l' avara natura impiega de' secoli a preparare i *Raffaeli*, i *Palladii*, i *Pergolesi*, gli *Haydn*, i *Sacchini*, i *Canova*. State sano.

LETTERA DECIMASESTA

Vienna 20 marzo 1810.

» . . . . . *præcipe lugubres* »
» *Cantus Melpomene, cui liquidam pater* »
» *Vocem cum cithara dedit* «

Hor.

Di ritorno alla capitale dell' Austria vi devo dire, amico carissimo, che anche la larva dell' *Haydn* è sparita. Egli non è più in quanto al mondo, se non che nella nostra memoria e nelle sue produzioni. L' anima sua si è ravvicinata all' inesauribile fonte di quella divina armonía, di cui egli potè per singolar privilegio farci assaporare alcuna stilla, mentr' era con noi. Ma la sua morte, per se stessa luttuosissima agli uomini riconoscenti ed amanti della bella musica, fu accompagnata da una circostanza che fa il più grande onore al defunto, e toccar dee il cuore d' ogni uomo sensibile. Non faccio qui che accennarvela, ma voi la rileverete ben presto dalla breve e fedele storia degli ultimi suoi giorni.

Già vi dissi ch' egli era decaduto moltissimo in salute anche prima di entrare nel settantottesimo anno, che fu l' ultimo di sua vita. Ciò

nullameno aveva la sua mente di quando in quando de' lucidi intervalli, ne' quali si risvegliava qualche scintilla dell' antico fuoco, e gli veniva raminga qualche idea. Si strascinava allora al cembalo, ma appena postevi su le mani, insorgevano le moleste vertigini, e dolente doveva ritornarsene alla sua seggiola, dove il *rosario* veniva a dargli l' unica sua consolazione.

Riapertasi la guerra fra l' Austria e la Francia, e sparsasi voce dei primi disastri degli austriaci presso Ratisbona, *Haydn* affezionatissimo alla sua patria, divenne agitato melanconico, impaziente. Ad ogni ora domandava notizie. La passione aveva ritese le sue fibre; parea quasi ringiovanito. Questo dispendio affrettato delle residue forze vitali doveva anche per fisica ragione accelerargli la morte. = Questa disgraziata guerra mi ammazza, = diceva egli bene spesso al suo servo ed alla fida ancella, ed affrettando il passo verso il cembalo, con quel filo di voce che gli era rimasto, intuonava il suo = Dio salvi Francesco, = e tutto acceso nel viso, e colle lagrime agli occhi lo cantava più volte.

Il giorno 10 di maggio i francesi arrivano alle linee di Vienna; quattro palle d'obizzo cadono nelle vicinanze della casa di *Haydn*. Le due persone che lo servivano, atterrite ed ansanti corrono a lui. In vederle prese da tale spavento, il buon vecchio fa forza a se stesso, agli anni, al dolore, e dice con animo altero =

di che temete? Dov' è *Haydn*, nessun disastro può arrivare. Acchetatevi. = Ma appena proferite queste parole, lo sorprende un tremito convulsivo, e conviene portarlo a letto. All' indomani però alzossi di nuovo, e stava sufficientemente bene, di modo che più volte al giorno potè sfogare il suo dolore colla sua favorita canzone, ch' era il canto del cigno moribondo. Nel giorno 26 le forze cominciarono a mancargli; pure fattosi portare al cembalo, colla voce più forte che poteva ricantò per ben tre volte di seguito il suo solito = Dio salvi Francesco; = il che finito, cadde in una specie di sopimento, e fu posto a letto. Chiamato il medico, lo trovò in quello stato di marasmo senile che non conosce speranze nè rimedj. Ricuperò per altro i sensi e si mantenne svegliato di mente sino alla morte, che accadde il giorno 31 verso la mattina, contando *Haydn* settantasette anni e due mesi di vita.

Non è da tacersi che la bravissima sua scolara madamigella di *Kutzbec* esibì al buon vecchio in quell' ultima malattia di farlo trasportare nella sua casa in città, dove avrebbe trovato e più comodi e più operosa assistenza; ma egli non seppe staccarsi dal suo amato ritiro, ed altronde il medico lo trovò sì indebolito, che non osò animarlo a farsi trasportare.

In altre circostanze la morte di *Haydn* avrebbe fatto molto romore in Vienna, ma in quei giorni,

se ne eccettuate i poverelli, vi fu appena chi la seppe nella lontananza di mille passi. Così gli furono fatte modeste, ma decenti esequie nella sua chiesa di Gumpendorf, ed all' indomani venne esposto nel cimiterio comune. Ben degno pensiere fu però quello del Principe *Esterhazy*, già suo padrone, di farlo trasportare in luogo più distinto, e di onorarne le ceneri con visibil monumento; al quale oggetto sono di già stati dati gli ordini di S. A. Qualche settimana dopo la di lui morte da una società di dilettanti ne fu suffragata l' anima nella chiesa degli scozzesi con un *requiem* a più cori di musica, e fu quello del suo ammiratore, il predefunto *Mozart*. Intervennero alla sacra funzione molti distinti personaggi appartenenti all'armata francese, e i primi signori della città. Questo suffragio gli fu reso anche in altri luoghi della Germania, e singolarmente in Breslavia (1).

---

(1) Il Conservatorio di musica di Parigi onorò nello scorso febbrajo la memoria di *Haydn* con un *concerto*, nel quale fu eseguito un inno in onor del grande artista, posto in musica dal *Cherubini*. Questo bravissimo compositore rese al defunto maestro ed amico il vero omaggio che il talento può dare al talento, quello di accrescere il numero delle belle produzioni collo stesso lavoro destinato ad esaltarle. Non sono molto contento della poesia di quest' inno sebbene la lodi un qualche giornalista, ma so che la musica era degna dell' *Haydn* stesso, e non farete difficoltà a cre-

Haydn fu tutta la vita sua religiosissimo. Si può anzi asserire con franchezza, che il suo genio ricevè aumento, ed espansione da questo attaccamento a quella religione la quale, come è l'unica vera, così è anche la sola che riempie l'uomo della dignità di se stesso, insegnandogli esser egli formato ad immagine di Dio medesimo. Tutte le sue *partiture* portavano in fronte l'*in nomine Domini*, ovvero *soli Deo gloria*, ed in fine leggevasi = *laus Deo* = la sua confidenza negli ajuti del cielo, da cui riconosceva ogni talento, era tale che allora quando

---

derlo, se vi ricordarete quant' anima, e sapere campeggi in alcuni pezzi della *Lodoviska*, in quasi tutto il dramma delle *due giornate* ed in altre produzioni di questo dotto pennelleggiatore d'affetti; il solo quasi dopo il *Salieri*, il *Zingarelli*, il *Weigl*, tra li compositori moderni, che sappia innalzare a tempo lo stile e preparare da lontano gli affetti, e così ottenere quella esplosione d'applausi, che è più lo scoppio impensato e fisico del sentimento, che una operazione determinata della volontà. Trovasi una di queste situazioni in quell' inno, là dove dicesi, che la fama de' gran genj non è la sola che viva eternamente; ma che l'anima loro è parimenti immortale; nel che, se il poeta credette di dire una gran bella sentenza, non disse che ciò che è comune ai grandi uomini, come ai grandi scellerati, stante che immortali sono le anime tutte, come lo sono i nomi de' sommi eroi e de' sommi malvaggi. Il compositore però sostenne questa idea con tanta elevazione di stile, e bellezza di cantilena che l'uditorio ne fu all'estremo commosso, e se creder dobbiamo ai giornali, non ebber fine le acclamazioni.

nel comporre gli si inaridiva la vena, o qualche aspra difficoltà lo arrestava, nè sapeva come uscirne, s'alzava dal cembalo, pigliava il suo rosario, e camminando per la camera si metteva a recitarlo. Confessava quel buon cristiano che questo mezzo non gli era mai andato a vuoto, e che subito gli venivan le idee e i ripieghi: = quando scrivevo la *creazione*, mi diceva egli, io mi sentiva sì penetrato di religione, che avanti di pormi al lavoro pregava fervorosamente l'Altissimo, che mi desse grazia di condurre a fine questa fatica in suo onore e gloria, e in modo che la mia musica avesse ad eccitare nell'uditorio quella viva riconoscenza e venerazione che dobbiamo al Dator d'ogni bene. =

A questa religione pura ed operosa dobbiamo le qualità morali, che adornarono questo rispettabile uomo, la sua modestia, la sua bontà, la niuna invidia per gli emuli, l'affetto ai parenti, alla patria, ai padroni; la sua purità di costumi, serbata in mezzo al fuoco dell'immaginazione, ed alla tenerezza del cuore, la sua carità verso i poveri; in somma l'essere stato l'*Haydn* nel secolo XVIII un gran genio ed insieme un gran galantuomo.

Tutta la sostanza capitale di *Haydn* sino all'epoca, che intraprese il viaggio d'Inghilterra, era di 2000 fiorini. Amando i suoi parenti poveri gli ajutò in tutta la sua vita, e negli ultimi

anni, ne' quali, senza lasciarsi mancar nulla, aveva gran cura di non sciupare il danaro, diceva candidamente: = *economizzo pe' miei poveri eredi.* = Tutta la sua eredità non oltrepassò per altro li 50000 fiorini in carta, compreso il valor della casa. Di questi ne lasciò 12000 alle due fide persone che lo avevano servito da anni. E questo era l'*Haydn* danaroso, questo l'avaro di *Reichard*. Ma che non si stampa, quando si pensa a riempire le pagine, senza darsi la briga di riflettere, e di certificarsi?

Ma il *Reichard* non è il solo, che abbia pubblicato delle favole sopra questo raro compositore. In generale due soli ne hanno scritto fin qui a dovere; il *Zeltern* ne' suoi diversi esami delle di lui opere. Profondità, gusto, perspicacia e filosofia distinguono i giudizj di questo scrittore, e l'*Haydn* non avrebbe potuto parlar meglio de' suoi proprj lavori, se quanto era grande nel fare, lo fosse stato egualmente nel dire. L'altro si è l'autore della biografia di *Haydn*, di cui vi feci parola in altra mia, la quale uscì poco dopo la morte del nostro maestro in Lipsia. Fuori d'alcuni punti, noi siamo sempre d'accordo, perchè amendue bevemmo alla stessa fonte, se non che, oltre l'*Haydn* stesso, io consultai molto i suoi colleghi, gli amici e i contemporanei.

L'erede dell'*Haydn* fu un maniscalco. I suoi libri e le sue carte furono all'incanto acqui-

state dal Principe *Esterhazy*. Il Principe *Lictenstein* volle avere l'antico pappagallo del nostro maestro. Si narravano di questo pennuto americano grandi maraviglie, quand'era meno vecchio: cantava, cioè, e parlava in molte lingue, e si voleva scolare del suo padrone. Il fatto sta, che in oggi non ha altro pregio che quello della sua fortuna, essendo passato dalle mani del primo sinfonista del mondo a quelle d'uno de'più valorosi guerrieri dell'Austria, e signore distintissimo. Le maraviglie del maniscalco erede nel vedere, che quell'uccellotto veniva pagato 1400 fiorini, quand'egli ben volentieri lo avrebbe cambiato con un cappone di Stiria, divertirono all'asta tutti li concorrenti.

V'era fra le spoglie opime del defunto una bella *chettouille* regalatagli dalla sua padrona la Principessa *Esterhazy*; nel coperchio della quale vedevasi dipinta in miniatura la commovente scena dell'Università, di cui vi scrissi. Questa la Principessa volle riavere per se, nè andar doveva in altre mani.

Non so, chi abbia acquistato l'orologio da tasca di *Haydn*, ma questo era anch'esso ragguardevole poichè lo aveva avuto dall'ammiraglio *Nelson*, nell'occasione che quel gran Capitano di mare passando per Vienna andò a visitarlo, e volendo da esso una penna, lasciò in cambio il suo proprio orologio. Così questa macchina avventurata, dopo avere segnati i

momenti dei più terribili ludi di Marte, fu destinata a segnare le ultime ore innocenti d'un umile artista.

Scherzando si era fatto l'*Haydn* il suo epitafio con queste poche parole = *veni, scripsi, vixi*; = ma quando si volessero aggiungere a questo sepolcrale epigramma i titoli che si denno al defunto, l' iscrizione diventerebbe molto più lunga e dignitosa. Eccoveli:

Giuseppe Haydn, borghese di Vienna, maestro di cappella di S. A. il sig. Principe Esterhazy, dottore di musica dell' Università di Oxford, membro dell' accademia de' filarmonici di Bologna, dell' accademia delle scienze di Stokolm, di quella d' Amsterdam, socio corrispondente dell'istituto nazionale di Francia, membro onorario della società dei figli d' Apollo di Parigi, socio delle società filarmoniche di Modena, e di Lubiana, ed assessore perpetuo della società delle vedove di Vienna.

Quando fu a Vienna il *Cherubini* chiese all' *Haydn* il permesso di chiamarlo col nome di padre, giacchè a lui più che ad altri diceva dovere

» Lo bello stile, che gli ha fatto onore. »

Haydn glielo concesse, ma colla condizione di poterlo dal canto suo chiamare col nome di figlio, e gli fece dono dell' originale d' una sua sinfonía. Altri figli non lasciò l' *Haydn*. Potremmo però chiamare col nome di figli suoi alla maniera del *Cherubini*, il *Pleyel* stato di proposito

suo scolare, ed il *Neukomm* ed il *Weigl*, il quale ultimo, sebbene debba dirsi più allievo del *Salieri* che dell' *Haydn*, perchè più frequentò la scuola del primo, che del secondo, come lo provano anche le sue fatiche teatrali; pure colla sua passione di N. S. mostrò d' avere ereditato in parte la scienza musica instrumentale, e la fantasía dell' *Haydn* misti ad un canto, e ad un colorito veramente tragico, giusto, e Salieriano. Addio.

LETTERA ULTIMA

Vienna 30 marzo 1811.

» *Hi narrata ferunt aliis ; mensuraque ficti* »
» *Crescit, et auditis aliquid novus adjicit auctor* »
OVID. Metam. lib. 12. 57.

VOI mi chiedete, che sia avvenuto di quelle mie lettere da voi chiamate *Haydine*, le quali per vostro consiglio io m'era determinato a stampare or corre l'anno. Amico, è presto detto. Le poverine, se ne sono state tranquille in mezzo ad un fascio di carte, inutili quanto esse, in tanto che il loro autore afflitto da lungo incomodo nervoso non poteva, nè leggere, nè scrivere, nè far cosa che valesse, e credeva d'andare a trovar l'*Haydn* là, dove chi va non torna. Questo viaggio è protratto, come vedete. I miei nervi cominciano, dopo molti mesi di penosissima inazione, a concedermi d'applicare alquanto, e il primo mio lavoro si è la presente, stesa la quale attenderò a pubblicarla unitamente alle precedenti. Molto torto, lo capisco, ha fatto alle mie lettere il ritardo nel darle alla luce, avendo ora il Pubblico in sua mano, non una, ma quattro altre biografie di *Haydn*, le quali tutte, senza la anzidetta, e qualche altra

dolorosa mia circostanza, avrebbero dovuto uscir dopo la mia, scritta, come sapete, già da anni. Ma non v'è male, che non abbia il suo bene. Il danno, che mi venne dal non aver parlato il primo, mi è compensato dal vantaggio di parlar l'ultimo, e forse più d'uno darà ragione a me, per questo solo motivo. = *Oh felix vetula, quæ venit in fine morbi.* = Aggiungete, che così ho io potuto valermi di quanto hanno scritto gli altri quantunque rare volte, solo in alcune note, io mi sia servito di tal comodo; per lo più io mi trovai d'accordo con de' suddetti biografi *Haydiniani* in quanto ai fatti, i quali per altro formano, come vi prego di osservare, la minor parte del mio lavoro, destinato più all'arte vivente, che all' artista defunto. Riguardo agli altri biografi, coi quali non posso in più luoghi convenire, ho il campo di civilmente combatterli, come farò in questa mia, rendendo omaggio alla verità, e salvando nel medesimo tempo da ingiuste accuse altri grandi artisti.

Quattro, come vi dissi, sono le biografie d'*Haydn* fin qui pubblicate. Della prima di esse, che è quella del consigliere *Griesinger*, vi parlai già con quella lode, che l'è dovuta. Le tre altre sono le seguenti: una del sig. *Diez* valente pittor *paesista*, che ha per titolo

= Notizie biografiche di Giuseppe *Haydn*. =

Questo pittor *paesista* scrisse con ingenuità e chiarezza non comune, quanto gli riuscì di trar-

re dalla bocca istessa dell' *Haydn* intorno alla sua vita. Egli non ha di suo, che la esposizione fedele e minuta, di quanto gli veniva dicendo sugli ultimi anni di vita il buon vecchio nelle successive conversazioni, che avevano insieme: è più un giornale, che una vita. Vi sono qua e là delle cose inutili, o di poco momento: ma le une e le altre servono a mostrare il candore di chi narrava e di chi scriveva, ciò che non è piccol pregio in un'opera istorica. Ognuno deve sapergli buon grado di questa esattezza. Se l' operetta sua viene tradotta, vi consiglio di leggerla. Troverete che in pieno noi veniamo a narrare le stesse cose, avendo ambedue attinto alla medesima sorgente, siccome fece il consigliere sullodato; ma osserverete, che in varie particolarità ed in alcune circostanze variano i nostri racconti; laonde mi par già di sentirvi dire: = a chi dei due dovrò dunque io credere? all' amico mio, o al sig. *Diez*? quale delle due lezioni è la vera? = Al che, come potete ben immaginarvi, io rispondo: la mia. Non già che il sig. *Diez* abbia voluto alterare la verità: egli ne è incapacissimo, vi ripeto; ma perchè egli udì l' *Haydn* decrepito e cadente: io l' udíi vegeto e robusto; io l' udíi quando la sua memoria e il suo ingegno erano tuttavia nel loro primiero vigore. Egli l' udì, quando le facoltà intellettuali dell' *Haydn* erano già dagli anni e dagli acciacchi infievolite. Eccovi

la conferma della mia asserzione sulla bocca stessa del sig. *Diez*, ove alla pagina 9 del suo libro dice schiettamente così: » se avessi potuto fare la conoscenza di *Haydn* prima d'ora, » avrei esibito al mio lettore una materia più » copiosa, e meglio lavorata ma; avendolo avvicinato in anni, ne' quali la raucedine della » sua voce e la debolissima sua memoria gli » permettevano appena di parlare mi fu d'uopo » di scabrosissime indagini e di molti esami per » mettere insieme una specie di giornale, che » riportasse i fatti colla debita fedeltà. « Ed altrove.

» Ho già detto ai miei lettori, che *Haydn* ne' » suoi discorsi si riscaldava, e che questo fuoco, » per la debolezza della sua memoria, lo conduceva fuori di strada, gli faceva perdere di » vista l'ordine cronologico, e passar sopra a » varie circostanze, le quali, se a lui sembrar » potevano di nessun conto, pure aver potrebbero del valore presso parecchi de' miei leggitori. Molte di queste circostanze erano state da » lui raccontate a varj de' suoi amici, che poi le » avevano raccontate ad altri, e così giunsero » alla cognizione del Pubblico; ma pure le stesse » vennero perciò in gran parte trasformate. «

Dopo dichiarazioni simili, come volevate che io ritoccassi il mio testo ed adottassi le lezioni del sig. *Diez*? M' attenni dunque più che mai a quanto *Haydn* m' aveva detto, ed anzichè du-

bitare di ciò che aveva scritto, vidi con piacere nascere anche per gli altri una ragione di più per darmi credenza; e di fatti troverete nella stampa queste mie lettere in nulla cambiate dalle originali, che vi mandai di mano in mano che le venni scrivendo. E ciò basti pel sig. *Diez*. Veniamo agli altri due, co' quali la disputa sarà alquanto più lunga e più seria.

Il primo di essi è il sig. *Framery* socio corrispondente dell'Instituto di Francia. Questo dotto scrittore, a cui deve la parte musica della enciclopedía metodica non pochi articoli eccellenti, pubblicò l' anno scorso in Parigi un opuscolo intitolato *notice sur Joseph Haydn contenant quelques particularites de sa vie privèe relatives à sa personne, ou à ses ouvrages. Adressè a la classe de beaux arts par M.* Framery, *son correspondant.*

Non parve all' Instituto che questo opuscoletto bastasse alla celebrità d' un socio di tanto merito, quale si fu *Haydn*, ed ordinò che si stendesse un più ampio lavoro in onor suo da altro dei membri. Pochi mesi dopo venne di fatti alla luce questo secondo libro, non di molto più copioso del primo, e portò per titolo: *notice historique sur Joseph Haydn ec. par T. le Breton membre de l' institut, et secretaire ec.*

Questo secondo in quanto ai fatti non fece di più che ripetere le relazioni del primo, ed amendue annunziarono al Pubblico la fonte da cui le avevan desunte.

Al giungermi alle mani questi due opuscoli io sperai che dietro il famoso adagio = *Tractant fabrilia Fabri* = questi dotti scrittori ci avessero data un' opera utile per l' arte, col rappresentarci più l' *Haydn* maestro che l'*Haydn* uomo. Sperai cioè, che i medesimi ci avessero additate le vie per le quali giunse *Haydn* a tanta sublimità di comporre, e che avessero misurata l' altezza del suo genio, ed annunziate quali furono le doti essenziali e più lodevoli del suo stile: in somma, che si fossero occupati della parte scientifica, non che della storica in ragionando di un tanto compositore. E sì, che nessuno più di essi era capace di maneggiare magistralmente una tale materia. Ma le mie lusinghe furono deluse. Ognuno s' attenne ad un succinto elogio storico dell' artista, e l'arte restò digiuna del bramato e nutritivo pascolo che s' aspettava da due sì dotti scrittori. Se fatto l'avessero, queste mie lettere sarebbero rimaste nel vostro portafoglio, nè io avrei acconsentito a pubblicarle. Le pubblico, perchè fin ad ora nessuno fuori di me ha trattata la storia di *Haydn* sotto il detto punto di vista.

È inutile ch' io vi parli dell' eleganza, del brio, dei meriti di stile, che regnano in que' due scritti. Egli è appunto per queste belle qualità, che diventando essi più interessanti, io mi trovo costretto a rilevare alcune falsità loro, le quali possono, venendo accreditate, far torto alla sto-

ria, e quel che più monta all' onore di due colleghi dell' *Haydn*, ben degni di tutt' altra sorte.

E cominciando dal sig. *Framery*, io non mi tratterrò molto sopra alcune sviste condonabili a chi, non conoscendo da vicino gli usi del paese di cui parlava, non potè avere un' idea adeguata delle cose. Ma non posso però a meno di rammentarne alcune, onde eccitare in chi legge quella salutare diffidenza che è necessaria acciò si esaminino poi con maggiore attenzione li punti principali della disputa. Vi dirò dunque che il sig. *Framery* parlando del Principe *Esterhazy* lo nomina alla pag. 21 il *sovrano di Esterhazy*, quando in un paese monarchico il Sovrano è un solo; e ognun sa che nell' Ungheria regna da secoli l'augusta casa d'Austria, e nessun francese può ignorare che il solo sovrano dell' Ungheria si è il padre dell' Imperatrice di Francia.

Prima di fare del principe *Esterhazy* un sovrano (probabilmente con questa intenzione) il nostro storico gli aveva assegnato alla pag. 17 *dei ciambellani*; ma ognuno egualmente sa, che questi nobili camerieri d'onore non si accordano, che ai principi di case sovrane. Nè meno ipotetica ed incredibile, massimamente per que' tempi, si è l' insurrezione democratica di tutta quasi l' orchestra del principe suddetto, perchè (sentitene il nobile motivo), un giorno Sua Altezza essendo più lunatica del solito,

aveva ascoltata coll' indifferenza la più perfetta tutta una sinfonía nuova di *Haydn*. *Proh scelus*! Il maestro fissa il principe con aria di rimprovero. Il principe sta duro e non vuole applaudire. *Haydn* è lì lì per far in pezzi il suo violino. (Notate di grazia questo violino in mano del maestro che stava al cembalo) *Haydn* dopo di ciò, dice *Framery*, si ritira: all' indomani si presenta al principe, e non domanda già la sua dimissione, ma, dice lo storico, la dà al Principe. L' essere sovrano d' *Esterhazy*, e padrone dell' *Haydn* non gli giova; *Haydn*, secondo il nostro lepido autore, lo congeda dal suo servizio. Non contento di ciò, questo sedizioso, convoca l' orchestra, forma una congiura, e tutti con una loro memoria (non danno), domandano la loro dimissione. Un vecchio e sordo *fagottista*, e l' ultimo dei *violini secondi* sono i soli che restano fedeli a chi li paga; vedete che buona gente! La domanda è accordata ai rivoltuosi, e il principe ha ancora la bontà di dar loro la paga d' un anno. Dentro otto giorni devono partire; ma il tempo li rende più riflessivi e vorrebbero restare. Che fa il capo della congiura? Ancor egli è convertito, e compone quella tale sinfonía in cui l' uno dopo l' altro spariscono i sonatori, e della quale vi narrai la storia nella mia lettera VII.

Lo storico travisa qui e fatto e sinfonía, facendo partire il primo violino prima degli altri ec.

Osservate la sinfonía che è stampata, e vedrete che il sig. *Framery* non ne dice nulla che sia vero. Alle corte. Leggete tutto intero questo poetico racconto dalla pag. 15 sino alla 22.

» E s' or non ridi, di che rider suoli? »

Ma che diremo del padre d' *Haydn*, che essendo benestante, dice *Framery*, fa entrare suo figlio nella cappella di s. Stefano, onde dargli quella educazione che egli non aveva potuto dare a se stesso? quando sappiamo, che quel misero fabbricatore di carri non aveva quasi pan da mangiare per se e la numerosa sua famiglia, e che, senza il cugino di Homburg, avrebbe insegnata al figlio l' arte meschina ch' ei professava. Così dite di quella contessa di Thum, che dà all' *Haydn* birboncello 25 zecchini per una sonatina del medesimo, che vista aveva a caso; e lo stesso dite di quello *Sprangler* musico di s. Stefano, che raccoglie in casa sua, cioè sotto il suo tetto, il semi-nudo *Haydn* barbaramente messo dal crudo *Reüter* in su la strada, dove aveva passata la notte; quando allorchè l' *Haydn* di 19 anni fu dimesso dalla cappella, lo *Sprangler* più giovane di lui, non ne contava che 13; e non aveva casa? E giacchè si parla di case, che diremo di quella casa di *Haydn*, che abbrucia ad Eisenstad senza che *Haydn* arrivi a saperlo, e che il *Pleyel* d' ordine del Principe, fa ricostruire poi come prima, e riempiere di mobili nuovi, ma tanto somiglianti agli

abbruciati, che sembrano i vecchi all' *Haydn* istesso? E che diremo di quello spartito dell'*Armida* perito in quell'incendio, e per la cui perdita *Haydn* fu per dar nella pazzía e morir di dolore, e che il *Pleyel* furtivamente s' era copiato, onde potè salvare il senno e la vita al caro maestro? Su di che sappiate, o amico, che l'*Armida* fu composto dall' *Haydn* nel 1782, e l' incendio della casa seguì nel 1774. E se più ne volete, sappiate altresì, che il succitato spartito autografo, arso per miracolo da fiamme di tanto posteriori alla di lui nascita, si trova illeso in Vienna nelle mani del suggeritore del teatro di Carinzia. Ommetto altre circostanze comiche di quel romanzesco racconto, che insieme al minuetto del bue e ad altre belle notizie di questo opuscolo sarian degne di far comparsa tra le fiabe del *Gozzi* o in quel celebre poema italiano in cui si legge

» Che le civette cacano i mantelli. »

Io compatisco davvero il sig. *Framery* d' aver incontrato relatori sì male instrutti o sì poco esatti, e vedo che la perdonabil fretta di favellare pel primo all' istituto dell' illustre socio defunto gli tolse in tanta, distanza dalla patria del suo protagonista, i mezzi di verificare i fatti; ma avrei voluto, che sì egli che il suo collega M. *Breton* fossero stati un po' più cauti nel pubblicare ed adottare come fatti veri e certi frottole tanto palmari, ridicole e insussistenti; e fra que-

ste le due storielle, di cui sono ora per trattare, le quali, se fossero vere, coprirebbero d'eterno obbrobrio due onestissimi artisti, non solo chiari in Europa per la loro eccellenza nell'arte, ma per la loro onestà chiarissimi nel paese, in cui vissero; voglio dire il maestro *Reüter* e il maestro *Gasman*.

Narra il sig. *Framery*, e dopo di esso il sig. *Breton*, che giunto il giovinetto *Haydn* a quella età in cui la voce del fanciullo si trasforma in voce da uomo, il maestro *Reüter* mal soffrendo questa naturale metamorfosi, che lo doveva privare del suo applaudito *sopranetto*, concepì il barbaro pensiero di far soffrire all'*Haydn* quella detestabile operazione, che perpetuando nell'uomo la voce della donna, lo rende un ente neutro, che per lo più non ha, nè le grazie dell'una, nè la forza fisica dell'altro. Aggiunge qui lo storico, che i *sacerdoti del culto di Gesù ardirono tollerare questa invenzione della barbarie ad imitazione di quei di Cibele.* Questa erudita pennellata contro i *sacerdoti di Gesù* non è giusta che per metà. Basta conoscere qualche poco le bolle, i canoni, le leggi pontificie per convincersi che la chiesa tollerò tali infamie non altrimenti, che al modo che tollera i peccati tutti, gridando cioè contro di essi, ma lasciando vivere i peccatori. L'operazione per altro non ha luogo. Il padre d'*Haydn* giunge in tempo per frastornarla e lavare il capo al crudele maestro.

Questo, irritato, non tardò molto (notate di grazia quest' epoca) a vendicarsi. Appena seguita la vicina mutazione di voce nel fanciullo renitente, lo scaccia dalla cappella di s. Stefano, e lo getta barbaramente su quella strada, donde lo raccoglie poi il buon *Sprangler*, che come vi dissi, era a quell' epoca un povero ragazzo da scuola.

Amico, ve lo ripeto, non vi lasciate sedurre dallo stile e dall' arte lusinghiera di cotesto biografo. Di tutto questo suo racconto, ch' io v' esposi in succinto, non v' è una parola di vero. Alla prova si scortica l' asino, dice il toscano; proviamoci.

In primo luogo non fu mai praticata in Germania questa maniera di crear i soprani. Qualche rarissimo tedesco conservò la voce bianca in età virile, perchè da fanciullo dovette sostenere per malattia questo chirurgico trattamento, come era il vecchio abate *Sclemer*, ultimo soprano della cappella imperiale. Sì questa; che le altre cappelle di Germania si provvedevano in Italia di tali soggetti, e divenendo essi col tempo più difficili a trovarsi e troppo cari ad aversi, suggerì il *Reüter* istesso, (maestro non solo di s. Stefano, ma ben anco della corte imperiale) di stabilire in s. Stefano una scuola di sei fanciulli stipendiati, i quali supplissero ai soprani artefatti. La proposizione fu accolta e mandata ad effetto. Se il *Reüter* avesse,

non solo voluto, ma ben anche potuto procurarsi de' soprani col metodo italiano, non avrebbe suggerita e promossa una tale instituzione. Ma v'è di più.

Vi dissi di notare l' epoca che il *Framery* assegna alla vendetta del *Reüter*. Cade essa poco dopo la pubertà di *Haydn*. Ora si sa e si vede dai registri di s Stefano, che *Haydn* fu dimesso dalla cappella nell' età di 19 anni. In tale età non si arrischia mai l' operazione evirante che nei casi disperati di malattia, atteso il pericolo gravissimo della vita nel paziente. Aggiungete che in quella età si ha un bel tagliare: la voce di soprano partita 4 o 5 anni prima, non ritorna più indietro. = *Nescit vox missa reverti.* =

Secondariamente, regnava allora l' Imperadrice Maria Teresa. Ora chi crederà mai che il suo maestro di corte osasse macchinare un tale attentato sotto una tale sovrana?

In terzo luogo vivono ancora nell'Austria persone che hanno conosciuto il *Reüter*, e vive la fama di lui. E questa e quelle lo predicano per uomo probo, religioso, costumato, quanto umano e prudente. Come potersi credere capace di un misfatto sì grave e patente un uomo sì fatto? Come osare di pronunziarlo, se non si hanno in mano le prove più solenni e dimostrate?

In quarto luogo avrebbe *Haydn* taciuto un tale aneddoto all' amico consiglier *Griessinger*, a me ed al sig. *Diez*, cui narrò le più minute

avventure sue? Ma la cosa è per se tanto inverisimile, che se l'*Haydn* l'avesse anche narrata non si sarebbe potuto credergliela, fuor che da coloro che = *auribus aera captant.* =

Riepiloghiamo. In Germania non si è castrato mai. *Haydn* doveva nascere ben infelice, perchè si cominciasse da lui la lista dei semi-uomini canori. All'età poi in cui lo fa mutilare il *Framery*, la cosa era impossibile; dunque falso il racconto. Sotto il savio ed austero governo di M. Teresa nessuno avrebbe osato commettere delitto simile, meno poi il maestro di corte; dunque favola. Questo maestro fu uomo savio, dabbene, onorato. Simil gente non fa castrare il suo prossimo per la gola di qualche *tuono* di più nell'esofago del cantante; dunque calunnia atroce. Per ultimo *Haydn*, che narrò tutto a'suoi amici, non narrò fatto sì grave; dunque sogno patente. Questo tutto al più potrebbe darsi, che in altri tempi celiando egli, come soleva piacevolmente, si lasciasse uscir di bocca che la sua voce era tanto bella, che vi fu discorso di sopraneggiarla *ad perpetuitatem.* Ciò è bastato, perchè passando d'una in altra orecchia, questo scherzo prendesse forma e colore di caso avvenuto; ed eccovi la novella bella e formata. Chi la sente la ridice; tutti se ne divertono, ognuno vi mette del suo, e nessuno si briga di porla ad esame e distruggerla. Ma *hæ nugæ seria ducunt in mala* quando s'in-

tacca con esse l'onore d'un uomo probo, d'un artista riputato; e però doveva essere combattuta senza riguardi e misura.

Veniamo all' altra calunnia. Questa non è meno offensiva ed ipotetica della anzidetta. Domanda il sig. *Framery*, come mai Giuseppe II che era Principe sì illuminato ed amico dell'arte, non si fosse fatto gloria d' offrire all' *Haydn* la carica di maestro della cappella imperiale. La risposta era facile: perchè non si poteva ammazzare il maestro che la copriva in allora; ma ve ne sono delle altre, ed eccole: perchè *Haydn* in quel tempo, cioè circa l' anno 1773 non aveva fatto nessuna musica conosciuta per la chiesa, ed era noto soltanto per la musica instrumentale; poi, perchè sin da quando fu nominato il *Gasman*, il sovrano d' allora, che era Maria Teresa, e non Giuseppe II destinato egli aveva per successore il suo concorrente maestro *Bono*, che lo fu di fatti due anni dopo la morte del *Gasman*. Ma il sig. *Framery* ci dà tutt'altre soluzioni col narrarci per disteso una bricconata nera, solenne, incredibile del buon *Gasman*, di cui si fa così uno scellerato di primo ordine.

Comincia egli con dire, che » era in quell' epoca maestro di corte e della cattedrale un *così detto Gasman* ». Piano. Questo ingannato biografo non può scrivere una frase senza che la verità non getti uno strillo. Il *così detto Gasman* non

fu mai maestro di s. Stefano; le due cariche furono congiunte soltanto nel così detto *Reüter*. Ma ciò non monta. Seguitiamo » Questo *Gasman*, » (prosiegue lo storico), era uomo d' un talento » meno che mediocre; ma tanto più abile nel- » l' intrigare, quanto meno lo era nel com- » porre: d' un carattere geloso, cortigiano, » vile, condiscendente, furbo, e tanto maggior- » mente pernicioso, in quanto che nascondeva » questi suoi vizj sotto la maschera della bona- » rietà e della semplicità. «

Come qui vedete, ebbe un bel comparire per galantuomo tutta la sua vita il povero *Gasman*, e per tale ebbe un bel crederlo tutta Vienna. Uno scrittore di Parigi, 36 anni dopo la sua morte e dopo quella di *Haydn*, ha deciso altrimenti. La sua onestà era bricconería, la sua bontà malizia, la sua virtù ipocrisía: le prove? Non si dicono. Basta il fatto. Bene. Ma le prove del fatto? È asserito; e che più per esser vero? Benissimo. Ma non solo il *Gasman* era un furbo, uno scellerato; era anche un maestro *meno che mediocre*. Aveva abilità somma per l' intrigo, poca o nessuna pel comporre. Questa condanna, o amico, mi fa più sorpresa dall' altra, perchè poi qui non si tratta dell' interno dell' animo, di cui Dio solo è giudice sicuro, ma di produzioni d' ingegno, e di queste noi stessi possiamo portare, ed abbiamo già portata sentenza chiara e solenne. *Gasman* meno che me-

diocre? Io non so capire come al sig. *Framery* tanto dotto nella scienza e nella storia della musica, non sia mai giunta la fama dei capi d'opera del *Gasman*. Egli solo dunque non conosce l'*Olimpiade*, l'*Achille in Sciro*, e l'*Amore* e *Psiche*, opere serie famose del *così detto Gasman*, e la sua *Betulia liberata*, e il suo *requiem*, e la *Contessina*, e il *viaggiatore ridicolo*, e l'*amore artigiano* del medesimo? Eppure questi lavori furono e sono tutt'ora decantati per la loro solida ed originale bellezza. Qui non si tratta di notizie recondite dei *sovrani* d'*Esterhazy*; ma di notizie musicali, e non dell'opere d'una città di provincia, ma dell'antica capitale dell'Impero Germanico, in cui posta aveva la sua sede più gloriosa la musica, non già ai tempi di *Noè*, ma nel secolo istesso in cui noi siamo nati. Non sa il sig. *Framery*, che questo *mediocre Gasman* è stato il maestro unico del celebre *Salieri* che conserva la più giusta e costante venerazione pei talenti e le cognizioni, non che per le virtù del suo Chirone? Non sa, che il *Gluck* diceva di lui a questo *Salieri* (che vivo e vegeto lo ripete a chi vuol sentirlo) = sapete che cosa manca al *Gasman*? nulla, fuorchè un poco della mia impostura. = Ma continuiamo il racconto e le osservazioni.

» Questo *Gasman* al sentirsi dire dall'Impera-
» dore, che voleva dargli per socio nella impe-
» riale cappella il maestro *Haydn*, nasconde il

» rammarico che prova a tale notizia; e dice a S.
» M. d'essere ben contento; ma dover suo essere
» l'illuminare S. M. sul genere dei talenti di que-
» sto scrittore. *Haydn*, *dic' egli*, non ha punto
» d'imaginazione, (*Haydn* punto d'imaginazio-
» ne, ed è a Giuseppe II, che si poteva ciò
» dire?) e s'ajuta colla roba d'altri; ruba; copre
» i furti coll'arte; nota quanto sente, e se V. M.
» vuol averne la prova, io gliela darò. Si deve
» rappresentare fra poco un' opera nuova nel
» teatro di corte di un compositore di merito.
» Io situerò *Haydn* di rimpetto alla loggia di
» V. M.: vedrà ella stessa cosa egli farà durante
» lo spettacolo ». L'Imperatore acconsente, e
l'esperimento ha luogo.

Prima d'andar avanti vi dirò, che il sig. *le Breton*, (che d'altronde non fa, che copiare il suo collega in quanto alla vita d'*Haydn*) nel riportare questo aneddoto situa li due maestri, non in un palco di rimpetto a quello dell'Imperatore; ma nell'orchestra. Questa piccola circostanza non è senza merito. Là dove *Framery* li aveva collocati, que' due non potevano stare perchè in que' tempi i palchi di contro a quello del Sovrano, erano occupati dai magnati della corte o da' primi signori della monarchia, e non si tollerava che persone di minor rango osassero portarvisi. Poi, il *Gasman* era e doveva esser di fatti nell'orchestra; ma non già a far la commedia o tragedia, che dir la vogliate,

coll' *Haydn*, ma a dirigervi l' opera. Tale era il dovere del maestro di corte; ogni volta che si dava un' opera nuova toccava al maestro di corte a dirigerla. Sfido poi voi, col sig. *le Breton* a trovare nell' orchestra del piccolo teatro di corte il luogo dove situare due persone di più ed oziose. Ma ciò sia pure: il sig. *le Breton* li ha collocati là, e ci stiano. Seguitiamo la storia, e parli il sig. *Framery*.

» Un momento prima dell' *ouverture*, *Gasman* » dice all' *Haydn*: ah! lo stordito, ch' io sono: » ho dimenticato a casa il mio libretto di ri- » cordi e i miei occhiali, e S. M. mi ha ordi- » nato di metter in lista i migliori pezzi, per » poi farli ripetere nella sua camera. » Amico, ringraziamo questi occhiali. Vanno essi del pari colla medica ampolla d' Astolfo. Eglino diventano gli occhiali della verità. Come non vederla a traverso di lenti sì buone? Sentite, e stupite: *Gasman*, che morì all' età di soli 45 anni, finchè visse non si servì mai d' occhiali. Così è. Come avrebbe osato l'astuta volpe fare all' *Haydn* pecorino, che tanto la conosceva, una tale dimanda? Proseguiamo il racconto. » Fatemi il piacere » di scrivere di mano in mano nel vostro porta- » foglio, (dice il traditore) i motivi di tutt' i pezzi, » ch' io v' indicherò. » Fermiamoci un' altra volta. *Haydn* sapeva, che *Gasman* doveva assistere per obbligo a tutte le prove delle opere nuove; sapeva che *Gasman* ne aveva a sua disposizio-

ne gli spartiti. Come mai poteva aver bisogno di lui in tal caso? Come far credere per lui nuova una tal musica? Ed *Haydn* era egli l' uomo da bever così all' ingrosso, e ingojarsi tutta questa filza d' inverosimiglianze? » Tant' è, che *Haydn* » scrive, e scrive, (dice *Framery*), almeno » per gli occhi dell' Imperatore, la propria con» danna e la propria vergogna ». Qui lo storico abbandona il cadavere della uccisa riputazione del *Gasman* per criticare la stessa Maestà di Giuseppe II. alla cui memoria io non farò certo il torto di arrogarmi di giustificarla. L' insussistenza del fatto di cui si tratta assolve ad un tempo l' Imperatore ed il maestro.

Riepiloghiamo anche qui. *Haydn* non fu conosciuto per distinto compositore di chiesa, allorchè il *Gasman* viveva. Più: la di lui carica era già stata destinata dalla Sovrana, morendo il *Gasman*, al suo competitore il maestro *Bono*. Dunque non poteva mai venir in capo a Giuseppe II. di darla all'*Haydn*. *Gasman* doveva stare al cembalo quando si rappresentava un' opera nuova; dunque non poteva trovarsi in orchestra o in palco colle reti in mano per coglierví quel buon merlotto dell' *Haydn*. *Gasman* non usava occhiali; dunque non poteva dire al collega maestro *Haydn* d' averli dimenticati a casa. *Gasman* aveva in sua mano lo spartito dell' opera nuova, e doveva averla sentita alle prove; dunque poteva e doveva averne rile-

vati i pezzi più degni avanti la prima recita. Dunque, dunque, dunque: pigliatela come volete; questa è una frottola come l'altra, inverosimile, insussistente, chiarissima, e quel che è peggio, una calunnia contro un uomo religiosissimo, e tanto onesto, che queste sole sue qualità avrebbero bastato a dimostrare *a priori* le falsità dell'accusa. Questo solo vi dirò in onore della solida bontà del maestro *Gasman*, che a lui si deve la così detta *Società delle Vedove e pupilli della musica* in Vienna. Egli la fondò, e MARIA TERESA, e l'Augusto suo figlio e successore GIUSEPPE II. la protessero a segno, che le assegnarono tosto un fondo di annui 8000 fiorini. Oltre di ciò l'Imperadrice sullodata beneficò con una pensione, e fece tenere al sacro fonte in suo nome la figlia postuma del defunto *Gasman*; e GIUSEPPE II. accrebbe questa pensione, onde bastasse anche all'educazione della figlia maggiore. Tanta era la sovrana clemenza, che col suo sapere e colle sue virtù s'era meritata vivendo quel valent'uomo. L'anzidetta società mantiene ora non meno di 60 vedove e pupilli, che non cessano di benedire Iddio, e di rendere al benefico fondatore quella giustizia, che in oggi solo con sorpresa universale de' Viennesi gli viene negata da due dotte, ma male informate penne parigine.

Le surriferite ragioni in favore della verità, e in difesa di *Gasman* sembrarono tanto solide

e lampanti, che avendole io comunicate a più d'uno, vi fu chi ebbe premura di farle inserire in gran parte nella gazzetta musicale di Lipsia, prima ch' io potessi pubblicarle con queste mie lettere; nel che io non posso che lodare un zelo tanto ben collocato. Si è frattanto colla lettura di quel foglio consolata alquanto la superstite famiglia del calunniato *Gasman*, composta di due figlie e della vedova loro madre cadente, le quali infelici non sapevano darsi pace su questa macchia recata all' onore del probo ed amato loro padre, marito e sostegno, che piangon tuttora. Desidero che la di lui ombra sorrida dalla beata sede, in cui le sue buone azioni dan luogo a sperare che si trovi, a questa mia lettera, come certo lo avrà fatto al numero della gazzetta lipsiana; e più ancora desidero che gli onesti e colti scrittori, che incautamente diedero spaccio a questa ed all' altra disdicevole fola, si affrettino di ritrattarle, e provare al mondo, che se di tutti è proprio il poter esser ingannati, non lo è meno de' buoni scrittori il rimettere in seggio la verità, ed in onore la memoria dei loro compagni nelle vie della virtù e del sapere, che si pregiano di calcare. Addio.

CATALOGO.

Delle opere che Giuseppe Haydn *si ricordò d'aver composto dal decimo ottavo, insino al settuagesimo terzo anno di sua vita.*

N.º 118. Sinfonie.

Pezzi per il baritono, instrumento favorito del defunto Principe Nicolao Esterhazy.

N.º 125 Divertimenti a tre per il baritono, viola e violoncello.
» 6. Duetti.
» 12. Sonate per il baritono col violoncello.
» 6. Pezzi di serenata.
» 5. detti a 8 parti.
» 3. ——— 5 ——.
» 1. ——— 3 ——.
» 1. ——— 4 ——.
» 1. ——— 6 ——.
» 3. Concerti con due violini e basso.
In tutto 163 pezzi per il baritono.

Divertimenti per diversi strumenti a 5, 6, 7, 8, 9 *parti.*

N.º 5. a 5.
» 1. — 4.

N.° 9. a 6.
» 1. — 8.
» 2. — 9.
» 2. In dubbio.
» 2. Marce.
» 21. Per due violini, e violoncello.
» 6. Sonate a violino solo coll'accompagnamento della viola.
Eco per 4 violini e due violoncelli.

Concerti.

N.° 3. Per violino.
» 3. — violoncello.
» 2. — contrabbasso.
» 1. — corno in d.
» 2. — due corni.
» 1. — il clarinetto.
» 1. — il flauto.

Messe, offertorj, te Deum, salve Regina, cori.

N.° 1. Missa celensis.
» 2. Missa sunt bona mixta malis.
» 2. Missa brevis.
» 1. Missa S. Josephi.
» 6. Missæ in tempore belli.
» 7. Messe solenni.
» 4. Offertorj.
» 1. Salve regina a 4 voci.

N.° 1. Salve; Organo solo.
" 1. Cantilena per l' advento,
" 1. Respons. de vener. Lauda Syon Salvatorem.
" 1. Te Deum.
" 2. Cori.
" 1. Stabat mater a piena orchestra.

N.° 82. Quartetti.
" 1. Concerto per l'Organo.
" 3. — per clavicembalo.
" 1. Divertimento per cembalo, col violino, 2. corni e basso.
" 1. — a 4 mani.
" 1. — con baritono, e 2 violini.
" 4. — con due violini, e basso.
" 1. — 20 variazioni.
" 15. Sonate per il pianoforte.
" 1. Fantasía.
" 1. Capriccio.
" 1. Tema con var. in g.
" 1. Tema con var. in ef.
" 29. Sonate per il piano forte con violino e violoncello.
" 42. Alemanne, fra le quali alcune canzoni italiane, e duetti.
" 39 Canoni a più voci.

Opere tedesche.

Il Diavolo zoppo.
Filemone e Baucis, operette per le marionette 1773.
Il Sabbato delle streghe, festa per le marionette 1773.
Genoviefa, operetta per le marionette 1777.
Didone, operetta per le marionette 1778.
N.° 14 Opere italiane. La cantarina, l'incontro improviso, lo speziale, la pescatrice, il mondo della luna, l'isola disabitata, l'infedeltà fedele, la fedeltà premiata, la vera costanza, Orlando paladino, Armida, Acide e Galatea, l'infedeltà delusa, Orfeo.

Oratorj.

Il ritorno di Tobía.
Le parole del Salvatore in croce.
La Creazione del Mondo.
Le quattro stagioni.
N.° 13. Cantate a 3, e 4 voci.

N.° 150. Selection of original Scoth. songs.
» 216. Scoth songs with symphonies, et accompaniments.

Composizioni d' Haydn *fatte a Londra, estratte dal suo giornale.*

Orfeo, opera seria.
N.° 6 Symphonies.
Concertant Symphonies.
The Storm. Chor.
N.° 3. Symphonies.
Aria for Davide.
Maccone for Gallini.
N.° 6. Quartettes.
» 3. Sonate for Broderip.
» 3. Sonate for P.
» 3. Sonate for Mr. Ionson.
» 1. Sonate in f. minore.
» 1. Sonate in g.
The Dream.
Dr. Harringtons, compliment.
N.° 6. Englisk songs.
» 100. Scotch songs.
» 50. Scotch songs.
» 2. Flüte divert.
» 3. Symphonies.
» 4. Songs for S.
» 2. Marches.
» 1. Aria, for Mss. P.
» 1. God fave the King.
» 1. Aria con orchestra.
Invocation of Neptun.
10. Commandements. (Canon.)

March = Prince of Wales.

N.° 2. Divertimenti a più voci.

" 24. Minuets and german dances.

" 12. Ballads for lord A.

Different songs.

Canons.

N.° 1. Song with the ahole orchest., of lord. A.

" 4. Contrydances.

" 6. Songs.

Overtura Conventgarden.

Aria per la Banti.

N.° 4. Scoth songs.

" 2. Songs.

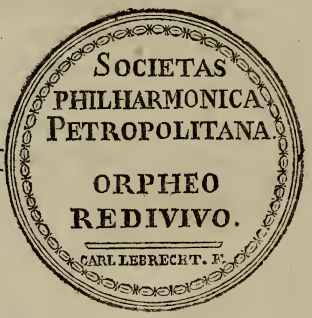
" 2. Contrydances.

" 3. Sonate for Broderip.

			ERRORI	CORREZIONI
Pag.	84	lin. 28	si fatto	sì fatto
»	94	» 11	Hyadenio	Haydenio
»	98	» 16	*Henzel*	*Haensel*
»	110	» 14	grazioza.	graziosa
»	130	» 7	fiino	fino
»	171	» 22	chi	che
»	204	» 2	1811	1809
»	213	» 4	al	al-
»	218	» 2	1811	1809
»	223	» 4	Romeau	Rameau
»	233	» 20	Londra il	Londra. Il
»	236	» 2	1811	1809
»	241	» 11	sì	si
»	247	» 2	1811	1809
»	250	» 8	nel esergo	nell' esergo
»	254	» 7	Giungera	Giungerà
»	264	» 10	*Deo* ⩵ la	*Deo* ⩵. La
»	266	» 12	Reicard	Reichard
»	273	» 6	lavorata ma;	lavorata; ma
»	274	» 17	de beaux	des beaux
»	279	» 8	composto	composta
»	»	» 25	tolse in tanta,	tolse, in tanta
»	284	» 19	egli aveva	gli aveva
»	285	» 25	dall'altra	dell' altra

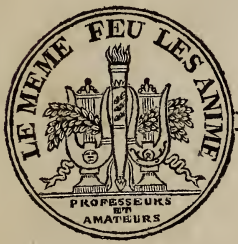
Contorni delle Medaglie

accennate nella lettera XV. pag. 250.



INSTITUT NATIONAL DES SCIENCES ET DES ARTS
DU MARES T AN X
CONST TT. ART. I. LXXVIII.

HAYDN
ASSOCIÉ ETRANGER


LE MEME FEU LES ANIME
PROFESSEURS
ET
AMATEURS

CONCERT
DES AMATEURS.
A
HAYDN.

EMOLLIT
MORES
NEC SINIT ESSE
FEROS.
1807.

SOCIETE ACADEMIQUE DES ENFANS D'APOLLON.
MDCCXXXX.